analize literare

Doina Băghină

Nicolae Constantinescu

cl.

SAECULUM

Scanned with OKEN Scanner

Doina Băghină
Nicolae Constantinescu

ANALIZE LITERARE
CLASELE V–VIII

Cu un studiu introductiv de
CEZAR TABARCEA

Editura SAECULUM
Bucureşti, 1992

Scanned with OKEN Scanner

Coperta de DONE STAN

Tiparul executat sub comanda nr. 20.593
Regia Autonomă a Imprimeriilor
Imprimeria CORESI
Piața Presei Libere, 1, București
ROMÂNIA

ISBN 973-9071-19-2

© Toate drepturile rezervate
Editurii SAECULUM

Scanned with OKEN Scanner

CUM SE ANALIZEAZĂ UN TEXT LITERAR?

Iată o întrebare la care se poate răspunde în felurite moduri în funcţie de ceea ce ne propunem să aflăm în legătură cu textul respectiv. De exemplu: căutăm *tema*, *subiectul*, *momentele acţiunii* (dacă este o povestire), facem *caracterizarea personajelor*, analizăm procedeele artistice, *descrieri*, *portrete* etc., identificăm *figurile de stil*. Toate aceste scopuri, dacă sînt atinse, ne ajută să înţelegem textul supus analizei, să-i descoperim mecanismul de alcătuire şi să-i conferim o valoare („frumos", „urît", „interesant", „plicticos" etc.).

Există ceva care este comun tuturor căilor pe care le urmăm pentru a ajunge la rezultate de felul celor enumerate mai sus: orice ne-am propune, oricum am proceda, orice am căuta, înainte de toate trebiue să CITIM textul. Da, să-l citim, pur şi simplu!

Dacă este aşa – şi aşa este – un alt lucru se desprinde logic în raportul nostru cu textul: orice act de lectură este, chiar dacă nu ne dăm seama de aceasta, un act de analiză GRAMATICALĂ.

„Cum?" veţi spune, „Dar cînd facem analiza literară nu căutăm subiecte, predicate, atribute, complemente şi altele!"

Da, nu le căutăm în mod conştient, dar de fapt toate acestea, ca şi alte elemente de gramatică, apar involuntar în mintea noastră pe parcursul lecturii. Nu e vorba neapărat de gramatica învăţată la şcoală. Cu toţii avem în minte, înainte de a intra în clasa întîi, un fel de „gramatică". Nu ştim că termenii relaţiilor pe care le stabilim vorbind se numesc „subiect", „predicat", „complement" etc., dar îi avem în minte. Altfel, nici n-am înţelege ce ne spun alţii, nici n-am putea vorbi inteligent. La şcoală nu facem altceva decît să ordonăm, să conştientizăm această gramatică inconştientă.

Aşadar, lectura însăşi este o analiză gramaticală.

Pornind de la această evidenţă, putem stabili o delimitare:

— dacă ne interesează să descoperim numai relaţiile în care se găsesc cuvintele ce alcătuiesc un text, pentru a înţelege ce ne comunică el, ne raportăm la GRAMATICA LIMBII (a limbii române, desigur) şi facem ceea ce se numeşte în şcoală o ANALIZĂ GRAMATICALĂ;

— dacă ne interesează să descoperim semnificaţiile mai adînci ale textului, constatînd că el nu se referă numai la ceva legat de existenţa noastră concretă şi nu comunică doar ceva despre universul care ne înconjoară facem o ANALIZĂ DE TEXT şi încercăm astfel să construim GRAMATICA TEXTULUI după modelul gramaticii limbii pe care o ştim.

Sînt mai multe feluri de texte. De ordonarea lor, potrivit sti-

Scanned with OKEN Scanner

lului limbii în care sînt alcătuite, se ocupă *stilistica* limbii. Este limpede că într–un fel este redactat un text în manualul de fizică, în alt fel în manualul de istorie şi în alt fel cele cuprinse în manualul de limba şi literatura română.

Dintre toate tipurile de texte posibile în limba română pe noi ne interesează aici TEXTUL LITERAR şi analiza acestuia.

Care sînt particularităţile evidente ale textului literar?

În primul rînd, într–un fel sau altul, ne dăm seama că el nu „spune" ceva despre viaţa noastră obişnuită, chiar dacă pare că povesteşte ceva ce i s–ar putea întîmpla cuiva. Deşi există posibilitatea ca un text literar să semene cu lucruri şi fapte din universul nostru concret, el este o FICŢIUNE, o închipuire ieşită din imaginaţia unui autor.

În al doilea rînd, observăm de la prima vedere că ceea ce „spune" textul literar ne este înfăţişat într–o formă deosebită, menită să ne trezească anumite sentimente, să ne determine atitudini (de exemplu, să ne facă să îndrăgim sau nu un personaj al unei povestiri). Concret, aceste atitudini, care sînt şi ale autorului, sînt vizibile din felul *cum* sînt înfăţişate lucrurile şi faptele în text. Vom spune că un text literar este EXPRESIV, aşadar el „exprimă" conţinutul său într–un mod deosebit de cel al vorbirii curente.

Dacă nu întîlnim în textul nostru o povestire cu personaje şi fapte, dar putem desluşi totuşi sentimente, atitudini, stări de spirit, expresivitatea sa a atins cel mai înalt grad şi ne aflăm în faţa unui TEXT POETIC.

Desigur, cele spuse pînă aici reprezintă simplificări ale unor principii teoretice mult mai largi, dar ele ne sînt absolut necesare pentru a înţelege metodologia analizei textului literar.

Această metodologie care ne pare uneori foarte complicată, încît ne vine greu să descoperim un „capăt de fir", este de fapt foarte simplă.

Să pornim de la un exemplu:

„Din graiul lor cu–ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite"

spune Tudor Arghezi în cunoscuta sa poezie Testament, care deschide ciclul Cuvinte potrivite, referindu–se la graiul strămoşesc, direct şi foarte legat de viaţă, pe care el îşi propune să–l transforme în poezie.

Mai încolo va şi preciza:

„Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat–am frumuseţi şi preţuri noi."

Ce cuvinte urîte poate întrebuinţa un poet? Doar ştim cu toţii cum sună „îndemnurile pentru vite": „Hăis!", „Cea!", „Dii!" şi aşa mai departe. Ce să mai spunem de ambiţia de a face „frumuseţi" din „bube", „mucegaiuri" şi „noroi" care ne evocă tot ce poate fi mai respingător pe lume! Şi totuşi, Arghezi a demonstrat că prin artă *urîtul* poate fi transformat în *frumos*, poate impresiona şi emoţiona. De fapt, nu este greu să ne dăm seama că „bubele" nu

Scanned with OKEN Scanner

sînt bube propriu-zise şi nici „mucegaiul" sau „noroiul". E vorba despre nişte metafore. Întregul text din care am desprins aceste versuri ne spune că e vorba de „altceva".

Dar nu despre metafore vom vorbi acum, ci despre un procedeu subtil de creare a expresivităţii, identificabil în versurile citate.

Cel care îşi propune să prefacă „urîtul" în „frumos" este poetul însuşi; ne-o spune persoana I a verbelor din text afirmată hotărît chiar în primul fragment: „*Eu* am ivit". Nu e uşor să ajungi la asta şi trebuie să presupunem un efort creator deosebit. De ce?

Dacă vom căuta în *Dicţionarul explicativ al limbii române* (DEX), vom găsi pentru *a isca* următoarele: „vb. I. Refl. A se naşte, a lua fiinţă, a se ivi, a se produce, a apărea (pe neaşteptate, deodată)" şi numai ca sens dependent – notat cu un semn specific (♦), valoarea tranzitivă: „A face să se nască, să se iveas că" etc..

Cît îl priveşte pe *a ivi*, lucrurile sînt şi mai clare în DEX, căci verbul nu este indicat decît la diateza reflexivă: „vb. IV Refl. A se arăta, a apărea (dintr-o dată, pe neaşteptate), a ieşi la iveală, a se descoperi".

Ce face, deci, Arghezi, pentru a da sugestia efortului artistic creator de noi valori? El scoate respectivele vorbe din utilizarea lor obişnuită, comună, care este la diateza reflexivă – după cum ne spune şi dicţionarul – pentru a le trece la diateza activă, care presupune participarea intensă a celui care „face" ceva, respectiv a poetului. „Eu am ivit", spune „artizanul cuvintelor", cum a fost calificat Arghezi, „Iscat-am", zice el, adăugînd pentru sporirea expresivităţii şi inversiunea formei de perfect compus a verbului.

Iată cum, din „încălcarea" unor reguli gramaticale comune (pentru că DEX înregistrează uzul general al cuvintelor) se naşte sugestia unui efort excepţional în lucrul asupra cuvintelor.

Procedeul îi va deveni specific lui Arghezi.

„Cînd mă găsesc în pisc
Primejdia o caut şi o *isc*"

va spune el într-unul din *Psalmi* (*Sînt vinovat că am rîvnit*), pentru a merge mai departe şi a scoate din diateza reflexivă chiar şi verbe care se întrebuinţează numai aşa în mod obişnuit:

„Te caut mut, *te-nchipui*, *te gîndesc*"

(*Psalm – Ruga mea e fără cuvinte*)

Culmea tehnicii de creare a expresivităţii prin ceea ce am putea numi „abaterea de la uzul comun" al limbii credem că o putem găsi în poezia *Fiara mării* a lui Arghezi, din acelaşi ciclu, în care vom întîlni versurile:

„*Te iată* iarăş singur, în luntrea cît o scoică"

şi:

„*Te iată* prins de vînturi. Stihia nu te cruţă".

Dacă poetul ar fi spus pur şi simplu „iată-te", n-am fi avut o

Scanned with OKEN Scanner

impresie deosebită, dar aşa, senzaţia de apăsare, de subordonare unor forţe supreme, dincolo de puterile omeneşti este şi mai mare.

Nimic din acestea nu este întîmplător. Un adevărat poet „lucrează" la nivelul cuvîntului, se opreşte cu migală asupra lui. Pentru literatura română, pentru poezia din această literatură, versuri cum sînt cele ale lui Eminescu:

„Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape şi aur în aer"

(*Mortua est!*)

rămîn un exemplu de realizare artistică a expresivităţii prin valorificarea posibilităţilor limbii noastre.

De fapt, n-am vrea să se înţeleagă din cele de mai sus că există o anumită cale şi numai una de abordare a textului literar. Dimpotrivă, pentru versurile analizate s-a potrivit această abordare fiindcă a scos ceva în evidenţă; pentru alte versuri sau pentru un text în proză s-ar potrivi altceva.

Nu există o „reţetă" pentru analiza textului literar!

Nu se pot preciza decît două principii destul de generale, dar foarte importante:

1. Dacă actul lecturii este el însuşi o „analiză gramaticală", prima etapă a unei analize de text cere *identificarea* acelor elemente de limbă (fonetice, morfologice, sintactice, semantice) care sînt surse de expresivitate. De obicei, această identificare se face prin compararea cu sistemul limbii („gramatica", cu alte cuvinte) văzută ca îndeplinind o singură funcţie – cea de comunicare.

2. Elementele astfel identificate trebuie *interpretate*, adică trebuie să se explice rolul lor, în crearea expresivităţii. Aceasta înseamnă că nu trebuie să ne rezumăm doar le ceea ce se înţelege în mod curent prin „figuri de stil". Nu ne interesează doar epitetele, comparaţiile, metaforele etc., ci şi relaţiile mai ample, mai complexe care se stabilesc într-un text. Cînd vorbim, de exemplu, despre o antiteză, aceasta nu se rezumă doar la două cuvinte, ci poate marca relaţia dintre două momente ale acţiunii, două personaje, două descrieri.

Oricum am privi lucrurile, pe orice platformă teoretică ne-am situa, aceste două etape sînt imposibil de evitat, astfel că răspunsul la întrebarea din titlul acestei introduceri ar putea fi următorul: un text literar se analizează trecînd prin două etape; în prima etapă, se identifică elementele semnificative şi se descriu acestea din punctul de vedere al gramaticii limbii române, în cea de-a doua etapă, elementele identificate şi descrise sînt interpretate în context.

Desigur, nu este obligatoriu să separăm cele două etape, ele se pot întrepătrunde, deci identificarea şi interpretarea se pot produce pe măsură ce înaintăm în text – aşa cum se va vedea şi din analizele prezentate în această carte –, esenţial este să avem conştiinţa lor.

CEZAR TABARCEA

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A V–A

PLUGUŞORUL

Pluguşorul nu este numai titlul unui text literar, ci un obicei de Anul Nou, foarte vechi dar rămas viu şi astăzi. Obiceiul fiind legat de muncile pămîntului, se practica primăvara (după aceea calendarul s–a schimbat). *Pluguşorul* are în totalitate un caracter de urare. Textul este recitat de cete de urători, adulţi sau copii. Înainte se umbla cu un plug cu boi. Astăzi se foloseşte un plug în miniatură (de aici numele obiceiului) sau numai instrumentele care redau sonor muncile agricole: tălăngi, clopote, bice, buhai şi altele (buhaiul imită mugetul taurului).

În vechime, rolul urărilor şi al „poveştii pîinii" era de a fertiliza pămîntul, de a asigura o recoltă bună, întregul obicei putînd–o influenţa în chip supranatural, după credinţa poporului.

În *Pluguşor* sînt prezentate toate muncile necesare pentru obţinerea pîinii: aratul, seceratul, treieratul, măcinatul, cernutul, coacerea pîinii. Acestea sînt realizate în chip *desăvîrşit* de către un personaj excepţional, care le săvîrşeşte cel dintîi; el este *primul plugar*. În textul nostru acest personaj a fost numit de Alecsandri, nu de popor, Traian, din dorinţa poetului de a aminti originea latină a poporului nostru. Poetul a procedat însă în felul poporului, care imaginează uneori ca plugar desăvîrşit pe un împărat – imaginea omului perfect. Acest lucru e simţit de popor ca aducător de noroc la muncile cîmpului. Modul de a munci descris în *Pluguşor* este foarte vechi. Vechimea o dovedeşte şi faptul că *Pluguşoarele* nu se referă decît la cultivarea grîului; porumbul, cum se ştie, a pătruns mai tîrziu ca plantă de cultură.

Ca orice text popular, *Pluguşorul* nu a fost scris ci *spus* (a circulat pe cale orală, nu scrisă) şi din acest motiv există nenumărate texte de *Pluguşor* atît de asemănătoare. Anumite *formule*, cuvinte, grupuri de cuvinte, versuri se repetă în *Pluguşoare* diferite.

Ele încep cu formula „Aho, aho!" Prin aceste interjecţii, urătorul invită la amînarea pornirii plugului pentru a se asculta versurile. Începutul oricărei munci în satul românesc vechi, tradiţional, avea un caracter sfînt, era o adevărată ceremonie, ea urmînd să asigure sporul şi norocul. *Pluguşorul* oferă un *model* de desfăşurare a muncii cîmpului. Numindu–l pe Traian, Alecsandri subliniază nu

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A V–A

PLUGUŞORUL

Pluguşorul nu este numai titlul unui text literar, ci un obicei de Anul Nou, foarte vechi dar rămas viu şi astăzi. Obiceiul fiind legat de muncile pămîntului, se practica primăvara (după aceea calendarul s–a schimbat). *Pluguşorul* are în totalitate un caracter de urare. Textul este recitat de cete de urători, adulţi sau copii. Înainte se umbla cu un plug cu boi. Astăzi se foloseşte un plug în miniatură (de aici numele obiceiului) sau numai instrumentele care redau sonor muncile agricole: tălăngi, clopote, bice, buhai şi altele (buhaiul imită mugetul taurului).

În vechime, rolul urărilor şi al „poveştii pîinii" era de a fertiliza pămîntul, de a asigura o recoltă bună, întregul obicei putînd–o influenţa în chip supranatural, după credinţa poporului.

În *Pluguşor* sînt prezentate toate muncile necesare pentru obţinerea pîinii: aratul, seceratul, treieratul, măcinatul, cernutul, coacerea pîinii. Acestea sînt realizate în chip *desăvîrşit* de către un personaj excepţional, care le săvîrşeşte cel dintîi; el este *primul plugar*. În textul nostru acest personaj a fost numit de Alecsandri, nu de popor, Traian, din dorinţa poetului de a aminti originea latină a poporului nostru. Poetul a procedat însă în felul poporului, care imaginează uneori ca plugar desăvîrşit pe un împărat – imaginea omului perfect. Acest lucru e simţit de popor ca aducător de noroc la muncile cîmpului. Modul de a munci descris în *Pluguşor* este foarte vechi. Vechimea o dovedeşte şi faptul că *Pluguşoarele* nu se referă decît la cultivarea grîului; porumbul, cum se ştie, a pătruns mai tîrziu ca plantă de cultură.

Ca orice text popular, *Pluguşorul* nu a fost scris ci *spus* (a circulat pe cale orală, nu scrisă) şi din acest motiv există nenumărate texte de *Pluguşor* atît de asemănătoare. Anumite *formule*, cuvinte, grupuri de cuvinte, versuri se repetă în *Pluguşoare* diferite.

Ele încep cu formula „Aho, aho!" Prin aceste interjecţii, urătorul invită la amînarea pornirii plugului pentru a se asculta versurile. Începutul oricărei munci în satul românesc vechi, tradiţional, avea un caracter sfînt, era o adevărată ceremonie, ea urmînd să asigure sporul şi norocul. *Pluguşorul* oferă un *model* de desfăşurare a muncii cîmpului. Numindu–l pe Traian, Alecsandri subliniază nu

Scanned with OKEN Scanner

numai originea latină a poporului, ci şi vechimea şi nobleţea tradiţiilor agrare. Calul şi modul în care este încălecat aminteşte de eroul din basme. Calul „învăţat", cu şaua de aur şi frîul de mătasă este un cal împărătesc. Atitudinea celui care, ridicat în scări, priveşte cîmpurile este plină de măreţie. La secerat, Traian ia un cal „năzdrăvan", „negru ca corbul", „iute ca focul", „cu potcoave de argint" ca în poveşti. Toate personajele excepţionale care inaugurează în *Pluguşor* lucrul pămîntului sînt imagini ale desăvîrşirii, precum Traian şi Dochia. Exagerările intenţionate „Era-n spic ca vrabia. / Era-n pai ca trestia" – creează impresia unei rodnicii fabuloase, de basm. Muncile se desfăşoară cu un mare număr de vite, adică tot în chip excepţional, ideal. Numărul boilor (12) şi soiul lor bun – „cudalbei", „ţintaţei" – arată modul ideal în care se desfăşoară aratul. Treieratul se face ca în timpuri vechi, cu cai – în text: *zece* iepe *sirepe* (aproape sălbatice). Dumnezeu trimite vînt mare şi ploi, pentru coacerea holdelor, soare pentru uscarea clăilor. Apar uneori şi personaje secundare, precum morarul. În multe *Pluguşoare* găsim episodul hazliu al morii. Măcinatul e prilej de mare bucurie, întrucît reprezintă punctul final al ostenelii ţăranului. Cîtă vreme se măcinau boabele, oamenii aveau timp de poveşti şi glume, morarul însuşi fiind adesea un om vesel, hîtru, amator de anecdote. Pe de altă parte, morile fiind în general de apă, se mai întîmpla, cînd apele creşteau, să fie luate la vale de şuvoaie. Din aceste realităţi presupun cercetătorii folclorului că s-ar fi născut însufleţirea morii, care îşi „pune coada pe spinare", adică pleacă. Ea apare ca o vietate fantastică, sălbăticită, dar readusă la supunere de morarul hîtru, care îmbracă pe dos cojocul. Hazlia comportare a morii şi violenţa, nu mai puţin glumeaţă, a pedepsirii şi reaşezării ei arată că rîsul este obligatoriu în momente sărbătoreşti, cum sînt acelea în care se rostesc urările *Pluguşorului*. De altfel, şi în alte împrejurări cînd bucuria inundă sufletele oamenilor, ei o echilibrează prin imaginarea unui fals obstacol, înlăturat pe dată în chip hazliu.

Dochiana este un nume introdus tot de poetul patriot, mereu cu gîndul la originea legendară a neamului. Nevasta plugarului din textele de *Pluguşor* poate fi tînără şi frumoasă ori vîrstnică, dar înnobilată de mîinile ei, purtînd urmele muncii neîntrerupte. Se observă frumuseţea şi mai ales *curăţenia* specifică ceremoniei după vechea rînduială. Braţele „dalbe" şi mînecile „albe", frumoase şi curate, cern o făină ca ninsoarea: „Ninsoarea se aşternea." Cernutul, şi el festiv, se face cu o sită deosebită („Tot cu pînză de mătasă") şi e descris poetic printr-o imagine artistică ce îl face să apară neobişnuit, asemănător cu fenomenele naturii: „Şi cernea, mări, cernea, / Ninsoarea se aşternea. / Pe sus tobele bătea, / Negurile gios cădea." Scoaterea colacilor calzi din cuptor face posibilă trecerea de la timpul îndepărtat şi neprecizat al celor doi gospodari din *Pluguşor* (pentru că oricît ar fi de măreţ prezentaţi, ei nu reprezintă decît doi foarte buni gospodari) la prezentul urării. Co-

Scanned with OKEN Scanner

lacii împărţiţi urătorilor par a fi chiar aceia despre care s-a povestit în text (timpurile se suprapun). *Pluguşoarele* se încheie cu urări, căci se doreşte gospodarului la casa căruia merge ceata cu *Pluguşorul* acelaşi noroc şi belşug pe care l-a dat Dumnezeu lui Traian şi Dochianei, eroului şi eroinei din text. Formula finală este aceeaşi din *Sorcovă*, întrucît între multe texte folclorice apar înrudiri şi formule identice. Formulele cele mai frecvente care intervin pe parcursul textului (mediane, mijlocii), nelipsite din orice *Pluguşor*, sînt îndemnurile de a sè mîna vitele: „Mînaţi, măi!...“ Acestea creează o puternică impresie de mişcare, de forţă, de veselie, dar şi de realitate a muncii cîmpeneşti. Ele dau senzaţia înaintării pe cîmp cu vitele. Fiecare fragment în care se înfăţişează una din muncile ţăranilor e separat în text de acest îndemn întărit de zgomotele instrumentelor. Astfel, alcătuirea textului se potriveşte perfect conţinutului.

Marea răspîndire a *Pluguşorului*, rezistenţa acestui obicei cu caracter agrar pînă astăzi, arată puternicele tradiţii ale agriculturii la români, importanţa grîului (hrană de bază a locuitorilor) şi însemnătatea începerii oricărei munci prin respectarea unor obiceiuri sfinte pentru împlinire. Dar nu mai puţin *Pluguşorul* evidenţiază respectul ţăranilor pentru cultivarea pămîntului şi capacitatea lor de a transcrie artistic realităţi nu o dată aspre. **(D. B.)**

NOVAC ŞI CORBUL

Novac şi corbul este o baladă vitejească. Eroul acestei balade este *voinicul*, *viteazul*, care izbîndeşte datorită calităţilor sale războinice excepţionale. Trăsăturile portretului său bărbătesc sînt exagerate, atingînd uneori supranaturalul. Vitejii din astfel de balade sînt înfăţişaţi în confruntările cu cotropitorii turci sau tătari. În toate aceste balade, vitejia eroului este neasemuită, el fiind capabil să înfrunte singur duşmani nenumăraţi. Uneori biruie cu ajutorul celui care l-a eliberat din închisoare (în textul nostru – Baba Novac), unde duşmanii îl aruncaseră legat în lanţuri sau cu funii groase de mătase. Lupta se desfăşoară cam în acelaşi fel în numeroase balade şi din acest motiv întîlnim aceeaşi formulă: „Bate tu marginile / Eu să bat mijloacele / Că le ştiu soroacele“. Întîmplările din *Novac şi corbul* şi foarte multe versuri din această baladă apar, cu foarte puţine diferenţe, în multe alte balade despre Novaci, care formează un grup numit *Ciclul Novăceştilor*. Dintre baladele cele mai răspîndite în popor amintim: *Novac şi Gruia*, *Pătru haiducul*, *Roman Copilul*. Uneori viteazul luptă cu un singur adversar, ca în baladele *Marcu*, *Doicin*, *Chira Chiralina*.

Prin urmare, baladele voiniceşti au trăsături comune (eroul,

Scanned with OKEN Scanner

lupta, animalele ajutătoare), iar baladele din *Ciclul Novăceştilor*, avînd ca eroi pe vitejii acestui neam, Novăceştii, au, de asemenea, numeroase trăsături comune. Aceasta pentru că literatura populară nu este scrisă, ci orală, baladele trecînd din gură în gură, cu mai mici sau mai mari modificări în funcţie de acela care le interpretează. Ele sînt cîntate.

În *Novac şi corbul* se precizează timpul şi locul: în vremea lui Mihai Viteazul, la Ţarigrad. Însuşirile eroice ale personajelor fac din acestea nişte modele, nişte exemple de comportament. Ele sînt modele de comportare eroică. Putem spune că atît întîmplările cît şi personajele sînt *exemplare*.

Balada populară, creaţie a unui autor anonim (al cărui nume nu se mai cunoaşte) are rolul de a evoca faptele memorabile (vrednice de ţinut minte) din viaţa poporului.

În balade există (de obicei) puţine personaje. Acestor personaje specialiştii în literatura populară le spun *actanţi*.

De cele mai multe ori se prezintă o acţiune foarte rapidă.

Balada se aseamănă mult cu basmul. Intervin personificări ca şi în basm; de exemplu, corbul, care îl ajută pe erou. Acţiunea baladei este însă mult mai simplă, întîmplările mult mai apropiate de realitate, mai puţin fantastice, iar în final eroul nu se căsătoreşte. O altă asemănare cu basmul o constituie împărţirea personajelor în buni şi răi, dar această despărţire a albului de negru, foarte pe gustul poporului, este totuşi mai evidentă în basme; în balade apar uneori şi nuanţe, fiindcă, aşa cum am spus, baladele sînt mai apropiate de lumea reală. Descoperim, totuşi, în balade obiecte cu puteri miraculoase. Baladele pot fi împărţite în trei unităţi de conţinut. Deci, sînt asemănătoare basmului şi prin felul în care sînt construite. În modul de compunere al baladelor un rol important îl are *repetiţia*. Ideea cea mai impotantă din *Novac şi corbul* şi din atîtea alte texte asemănătoare este că în afara pămîntului pe care te-ai născut nu pot exista decît nenorociri şi jale. Gruia a fost capturat pe pămînt străin. De aceea poeziile populare care vorbesc despre străinătate îi alătură epitetul *neagra* („neagra străinătate"). Străinătatea nu poate fi decît *neagră*, în sens figurat, adică urîtă, plină de primejdii, un loc al morţii (negrul e culoarea morţii).

Portretul celor doi eroi este realizat prin exagerări voite de autor, din entuziasm faţă de faptele lor cu neputinţă de uitat. Pentru a se arăta iuţeala şi curajul luptătorului, se spune că „sărea pe şapte cai". Versul: „De striga Craiova vai!" este o formulă care exprimă în cea mai mare măsură vitejia eroului care înspăimîntă pe omul obişnuit. Această formulă apare şi în alte balade, numai că în loc de Craiova se folosesc alte denumiri geografice.

Balada se bazează mult pe *contraste*; cel mai evident este contrastul dintre calităţile eroilor (vitejia, curajul Novăceştilor) şi laşitatea, lăcomia, viclenia turcilor.

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul face ca întîmplarea să pară a se petrece în faţa ochilor noştri. Deşi are formă narativă, balada foloseşte adesea dialogul.

Numărul verbelor este foarte mare. Ele se află la acelaşi mod şi timp, de obicei imperfectul indicativului, timp ce indică o acţiune în desfăşurare: *avea*, *intra*, *nu da*, *se primbla* etc. Apar în balade multe cuvinte vechi sau foarte vechi, care astăzi nu se mai folosesc.

Din baladele create de popor s-au inspirat mulţi scriitori români. Creaţia populară a fost unul din principalele izvoare ale creaţiei culte (aceea ce aparţine unor autori cunoscuţi, creaţia semnată de autor şi desigur, întotdeauna, scrisă).

Am urmărit în această prezentare să introducem pe elev în specificul textului folcloric, pentru ca el să se deprindă cu lectura corectă a acestor texte, considerînd că *Novac şi corbul* ar fi păcat să rămînă doar un pretext pentru povestire şi caracterizare standard. Am dori ca predarea baladei să devină un prilej de iniţiere în lectura textului folcloric. O frumoasă *învăţare* a acestei bucăţi ar fi un cîştig modest faţă de lectura, fie şi fragmentară, a unei culegeri de texte populare. (**D. B.**)

GREUCEANU

Naraţiunea *Greuceanu*, auzită de Petre Ispirescu de la un locuitor „din mahalaua Delea-Veche din Bucureşti, la 1876", a fost publicată de „culegătorul tipograf" într-una din numeroasele sale culegeri de proză populară, cea mai cunoscută fiind *Legende sau basmele românilor*, apărută în 1882, cu o scrisoare a lui Vasile Alecsandri tipărită „în loc de prefaţă".

Culegerea de basme a lui Petre Ispirescu este, fără îndoială datorită retipăririi ei repetate şi introducerii unora dintre poveşti în manualele şcolare, una dintre cele mai cunoscute şi citite colecţii de literatură populară românească, iar *Greuceanu* un exemplu tipic pentru acest fel de naraţiune folclorică în proză.

Cunoscute tuturor popoarelor lumii, venind din timpuri foarte îndepărtate, dintr-o lume „ce gîndea în basme şi vorbea în poezii" (M. Eminescu), aceste „poveşti cu pajuri şi cu zmei" (G. Coşbuc), numite în chip obişnuit *basme*, *basme fantastice*, „basme feerice" (V. Alecsandri), se caracterizează, înainte de orice, printr-un fir epic propriu, printr-o structură narativă specifică, reductibilă, în ultimă instanţă, la un model unic. În majoritatea basmelor este vorba, de obicei, de intervenţia păgubitoare, în viaţa tihnită a pămîntenilor (împăraţi, crai, moşi şi babe, oameni săraci etc.), a unor fiinţe de pe alte tărîmuri (zmei, scorpii, balauri), pe care le învinge – după ce trec încercări foarte grele şi dau lupte pe viaţă şi pe moarte – eroi înzestraţi cu puteri excepţionale (Făt-Frumos,

Scanned with OKEN Scanner

Prîslea, Ţugulea, Greuceanu etc.), ajutaţi de tovarăşi nevăzuţi, slujiţi de animale recunoscătoare şi îndrumaţi de fiinţe supranaturale. Forţele răului o dată învinse şi echilibrul restabilit, eroul se căsătoreşte, uneori chiar cu fata pe care a salvat-o din captivitatea zmeilor (Ileana Cosînzeana, fata de împărat), se înscăunează el însuşi împărat, ducînd în continuare, s-ar părea (căci basmul nu ne dă niciodată detalii despre aceasta), viaţa tihnită a predecesorului său pînă cînd, poate, la vremea bătrîneţilor, se va abate şi asupra lui viclenia şi răutatea vrăjmaşilor; un alt viteaz urmînd să repete şirul întîmplărilor eroice.

Raportat la această „schemă", *Greuceanu* nu face excepţie: zmeii fură soarele şi luna; un voinic, Greuceanu – după ce scapă de la moarte pe doi supuşi ai împăratului – se hotărăşte să încerce şi el aducerea astrelor furate; pleacă împreună cu fratele său în aventura eroică, oprindu-se mai întîi la Faurul-pămîntului „cu care era frate de cruce", acesta fiind, totodată, „cel mai mare meşter de pe pămînt" şi, pe deasupra, „năzdrăvan"; se desparte de fratele său şi eliberează, singur, după trei lupte succesive, cu trei zmei de forţe crescătoare, soarele şi luna, care îşi reiau locul pe cer. Sarcina asumată fiind îndeplinită, răul înlăturat, echilibrul restabilit, recompensa – promisă, de la început, de către împărat – asigurată („oricine se va găsi să scoată soarele şi luna de la zmei, acela va lua pe fie-sa de nevastă şi încă şi jumătate din împărăţia lui"), basmul s-ar fi putut încheia aici.

Dar cum esenţa lui o constituie *aventura*, povestitorul popular complică intriga, supunîndu-i pe Greuceanu şi pe fratele lui unor noi încercări: soţiile zmeilor ucişi se transformă, una într-un „păr plin de pere de aur", cealaltă într-o „grădină foarte frumoasă cu flori şi cu fluţuri şi cu apă limpede şi rece", ademenindu-i pe cei doi drumeţi. Însă Greuceanu, „care auzise pe zmeoaice ce plănuiseră", le dejoacă planurile: taie părul din care „curge nişte sînge şi venin scîrbos", loveşte o floare şi împunge cu paloşul fîntîna din care „în loc de apă începu a clocoti un sînge mohorît, ca şi din tulpina florii, şi umplu văzduhul de un miros greţos". Zmeoaica-mamă, „cătrănită şi amărîtă, căci nu mai avea nici soţ, nici fete, nici gineri", porneşte în urmărirea fugarilor, care se refugiază la Faurul-pămîntului. Urmează o nouă încercare grea, din care eroii se salvează cu ajutorul meşterului fierar (un fel de Hefaistos autohton) care vîră pe gîtul zmeoaicei chipul din fier înroşit în foc, pregătit într-adins, al lui Greuceanu.

Din muntele de fier în care se transformă zmeoaica, Faurul-pămîntului face „o căruţă cu trei cai cu totul şi cu totul de fier" care prind viaţă cînd suflă asupra lor. Are loc o nouă *plecare*, de fapt o *întoarcere* spre împărăţia împăratului Roşu, basmul îndreptîndu-se spre finalul aşteptat. Dar nu! Cei doi fraţi se despart din nou, iar Greuceanu este înşelat de un diavol şchiop care îi fură paloşul fermecat, fără de care „era şi el om ca toţi oamenii",

Scanned with OKEN Scanner

şi îl dă unui sfetnic împărătesc vîndut diavolului; sfetnicul pretinde că el a eliberat astrele şi îşi cere răsplata promisă. Greuceanu înţelege, într–un tîrziu, vicleşugul, se întoarce pe drumul pe care venise, găseşte pe diavol transformat într–o stană de piatră, se preface el însuşi în buzdugan de oţel şi redobîndeşte paloşul. Impostorul sau falsul erou este demascat, fratele întemniţat este eliberat şi nunta promisă are loc ca... în basme: „şi se făcu o nuntă d–alea împărăteştile, şi se încinse nişte veselii care ţinură trei săptămîni...".

O asemenea ţesătură epică, din care nu lipsesc momente–cheie precum „absenţa" sau „lipsa", „plecarea" în aventura eroică, „încercările grele", „lupta" şi „victoria", „urmărirea", „pedepsirea răufăcătorilor", „remedierea prejudicierii", „întoarcerea", „căsătoria şi înscăunarea" etc. (folosim aici terminologia impusă de V. I. Propp, *Morfologia basmului*, 1928, trad. rom. 1970) este proprie naraţiunii populare numită *basm*.

Desigur, toate aceste acţiuni sînt îndeplinite de o serie de *personaje* dintre care se detaşează *eroul* – aici Greuceanu – care îşi dezvăluie pe parcurs calităţile: vitejia („Pe vremea aceea se afla un viteaz pre nume Greuceanu"), credinţa în Dumnezeu („încumetîndu–se pe ajutorul lui Dumnezeu şi pe voinicia sa"), înţelepciunea („că era şi meşter la cuvînt Greuceanu nostru"), bunătatea (scapă de la moarte pe cei doi fugari, iartă pe slujitorul impostor), fiind însă necruţător cu duşmanii (îi taie fără milă pe cei trei zmei şi pe zmeoaice, loveşte stana de piatră sub care se ascunsese diavolul „pînă o făcu pulbere").

Acestor calităţi omeneşti, eroul le adaugă altele: capacitatea de a se metamorfoza, după o „tehnică" deprinsă de la fratele său de cruce („Vezi că el ascultase năzdrăvăniile ce–l învăţase Faurul–pămîntului"), putinţa de a înţelege graiul făpturilor de pe alt tărîm („se făcu o muscă şi intră în camera zmeilor (...) şi ascultă la sfatul lor"), ceea ce îl ajută să recunoască adversarii metamorfozaţi, la rîndul lor, într–un păr, în floare şi fîntînă, într–un nor care vine „ca un vîrtej" sau ca „o flăcăruie", în stană de piatră, cum am văzut. Posesia uneltei năzdrăvane (paloşul) îl ridică, de asemenea, deasupra normalului, firescului, obişnuitului, conferindu–i o notă de supranatural, de fabulos sau fantastic, definitorie pentru acest tip de naraţiune.

Ajutoarele lui – fratele de sînge şi fratele de cruce – aparţin clar unor lumi deosebite: primul aparţine lumii normalului, rolul lui fiind, din punct de vedere epic, destul de nesemnificativ (îl aşteaptă pe erou la locul de întîlnire, bucurîndu–se „că văzuse soarele şi luna la locul lor pe cer", se duce înainte să vestească împăratului sosirea fratelui victorios, dar este trimis la închisoare de sfetnicul mincinos); cel de al doilea aparţine lumii supranaturale, fiind „năzdrăvan" (împărtăşeşte din „ştiinţa" lui eroului, ucide Zmeoaica–mamă care vrea să–l înghită pe acesta, însufleţeşte caii de fier etc.).

Scanned with OKEN Scanner

La rîndul lor, *adversarii* aparţin, de regulă, *non–umanului* : zmei şi zmeoaice, care trăiesc în locuri îndepărtate, „aşezate unde–şi înţărcase dracul copiii", un diavol şchiop „carele ţinea calea drumeţilor ca să le facă neajunsuri" (singurul care ştie „secretul" paloşului lui Greuceanu) capabili, toţi, de metamorfoze spectaculoase.

În fine, „impostorul" sau „falsul erou" reprezintă condiţia umană de cea mai joasă speţă („un mangosit de sfetnic d–ai împăratului Roşu") pe care vrea să şi–o depăşească, în sens negativ, vînzîndu–se diavolului nu numai pe sine, „ba încă şi rodul căsătoriei sale". La rîndul său, împăratul Roşu rămîne permanent în limitele umanului: este „măglisit" (înşelat, îmbrobodit) de Greuceanu, iertîndu–i pe cei doi supuşi ai săi, este condus de un neabătut spirit de dreptate („la mine părtinire nu este scris"), are înţelepciunea vîrstei, neluînd hotărîri pripite („Primi împăratul să mai aştepte pînă ce să se întoarcă Greuceanu").

Desigur, personajele există prin ceea ce fac, *acţiunea, faptele, întîmplările* proprii povestirii, epicului. Dominanta acestuia generează anumite tehnici narative specifice basmului. Să notăm mai întîi că basmul este o naraţiune „în ramă". El se deschide şi se închide cu nişte *formule* tipice, unele *introductive*, care fixează timpul desfăşurării acţiunii („A fost odată ca niciodată...") şi lasă loc neobişnuitului, supranaturalului, fabulosului („de cînd făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de cînd se băteau urşii în coade; de cînd se luau de gît lupii cu mieii de se sărutau înfrăţindu–se; de cînd se potcovea puricele cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s–arunca în slava cerului de ne aducea poveşti..."), făcînd imposibilul posibil, altele *finale* („Şi eu încălecai p–o şea şi vă povestii d–voastră aşa"), care marchează sfîrşitul poveştii şi revenirea în planul realităţii, al normalităţii. Acestora li se adaugă formulele *mediane* care însoţesc anumite momente–cheie ale naraţiunii precum, de exemplu, deplasarea în spaţiu („Greuceanu luă cu dînsul şi pe fratele său şi *merse, merse, cale lungă, depărtată...*") , şi, în alt loc: „Iară Greuceanu şi fratele său *merseră cale lungă şi mai lungă...*"), provocarea la luptă („Vino, zmeule viteaz, în săbii să ne tăiem sau în luptă să ne luptăm" „– Ba în luptă, că e mai dreaptă"), lupta propriu–zisă, cu dezvoltările fireşti, în funcţie de „calibrul" adversarilor, rugăminţile succesive adresate corbului etc.

Să observăm, de asemenea, în planul construcţiei epice, că eroul se confruntă cu *trei* zmei, că sînt *trei* zmeoaice, *trei* lupte, ceea ce conferă naraţiunii amploare şi, prin creşterea progresivă a dificultăţilor, o gradaţie ascendentă. Calul celui dintîi zmeu, simţindu–l pe Greuceanu sub pod, „sări înapoi şapte paşi", al celui de al doilea „sări de 17 paşi înapoi", iar al Zmeului–tată, de 77 de paşi.

Dominată de fabulos, de fantastic, adică de întîmplări şi fiinţe care ies din cadrele firescului, lumea basmului nu este străină de

Scanned with OKEN Scanner

anumite trimiteri la viaţa de zi cu zi, de anumite note realiste: fraţii ajunşi la un loc de popas „se aşezară pe iarbă şi făcură o gustărică din merindele pe care le mai aveau", soarele şi luna sînt ţinute de tatăl zmeilor într-o „culă" din Codrul Verde, *cula* fiind o veche locuinţă întărită, tipic românească; după uciderea Zmeoaicei-mamă, eroii „se veseliră trei zile şi trei nopţi de aşa mare izbîndă" şi altele.

Deşi povestit, în scris, de Petre Ispirescu, destinat, deci, lecturii, cititului, basmul de faţă cuprinde numeroase elemente de *oralitate*, care fac naraţiunea mai vie şi încearcă să întreţină o relaţie mai apropiată între povestitor şi cititorii săi. Aşa sînt întrebările retorice de tipul „cînd, ce să vezi d-ta?" sau adresările directe către un auditoriu presupus („Ascultaţi şi vă minunaţi, boieri d-voastră, de păţania bietului Greuceanu"), formulele participative, cu dativul epic, precum „Şi unde-*mi* aduse, *nene*, zmeul pe Greuceanu...", „Dară Greuceanu... unde-*mi* aduse şi el pe zmeu o dată, *mi*-l trînti..." etc.

În sfîrşit, pentru caracterul *popular* al naraţiunii pledează nu numai sursa acestuia, ci şi numeroasele expresii, locuţiuni şi proverbe preluate din limba vorbită, care colorează povestirea: „hîţ în jos, hîţ în sus, da din colţ în colţ...", „vezi că nu toate muştele fac miere", „nu pot să schimb nici o iotă, nici o cîrtă din hotărîrea mea", „li se făcu calea cruci", „cu o falcă în cer şi cu una în pămînt", „să arăt... ce poate osul lui Greuceanu" şi altele, al căror sens, chiar dacă e mai puţin clar cînd sînt luate izolat, se luminează în context.

Dincolo de frumuseţea în sine a povestirii, basmul prezintă interes şi pentru valorile morale pe care le conţine, eroul său fiind un personaj exemplar, un model demn de urmat, un ideal de vitejie, de cinste, de dreptate, de credinţă în Dumnezeu, de bunătate şi de chibzuinţă.

Creaţie populară în proză, de dimensiuni destul de întinse, construită după reguli (tipare, „şabloane") universale, urmărind traiectoria ascendentă a unui erou care îşi asumă mari riscuri pentru a restabili o ordine tulburată de intervenţia unor forţe supranaturale, povestire „în ramă", dominată de formule şi stereotipii care nu exclud improvizaţia, pendulînd între ceea ce nouă ni se pare a fi „incredibil", „fabulos", „fantastic" şi o realitate pe care o simţim a ne fi mai apropiată, *Greuceanu* este un exemplu clar de basm popular păstrat în formă scrisă pînă azi.

Basmele populare stau la baza creaţiilor culte, „de autor", cele mai multe realizate în proză, ca şi modelul lor folcloric, cum sînt povestirile lui Ion Creangă (*Punguţa cu doi bani, Povestea porcului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Harap-Alb*), dar şi în versuri, precum *Călin Nebunul* sau chiar *Luceafărul*, de Mihai Eminescu, uneori şi în forme dramatizate ca în cazul lui *Înşiră-te, mărgărite*, de Vasile Alecsandri, ca să dăm numai cîteva exemple. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN BRÂNCOVANUL

Constantin Brâncovanul este unul dintre cele şapte–opt texte cu acelaşi subiect cîntat de popor: suferinţa lui Constantin Brâncovanu de a–şi vedea ucişi pe rînd fiii, durere îndurată fără crîcnire, apoi moartea sa, pentru că nu a vrut să–şi lase *legea*, credinţa sa creştină.

Constantin Brâncovanul este o baladă (un cîntec bătrînesc) populară, numită de specialişti „baladă de curte domnească". Se mai poate numi şi „istorică". Este *baladă* deoarece povesteşte o întîmplare neobişnuită din trecutul îndepărtat. Fiind vorba de un domnitor cunoscut în istorie, putem preciza timpul acţiunii. Această baladă a fost ascultată, transcrisă şi apoi publicată de Vasile Alecsandri, iar mai tîrziu de cîţiva folclorişti.

Domnul e numit întîi cu numele de familie – *Brâncovanul Constantin*, fiindcă pentru autorul baladei numele unei vechi familii boiereşti este mai important decît cel de botez, omul din popor vrînd să arate stirpea (neamul) nobil al personajului.

Întreg versul al doilea are valoarea unui *epitet*: „Boier vechi şi domn creştin", astfel de versuri fiind des întîlnite în poezia populară. Versul–epitet, foarte important pentru înţelegerea semnificaţiei întîmplării, pune în evidenţă două trăsături caracteristice ale protagonistului: obîrşia nobilă (nobleţea familiei sale) şi apartenenţa la un popor definit în baladă mai ales prin religia sa („domn creştin"). „Creştin" are sensul de *român adevărat* şi vrednic de domnie.

Constantin Brâncovanul e victima unei „pîri" şi a invidiei sultanului, din pricina marii sale bogăţii. Pricepem însă – din reluarea versurilor care conţin motivele pedepsirii domnitorului – că nu e numai atît. Brâncoveanul vroia să despartă domnia de „împărăţia" sultanului. Se vroia, deci, independent. Bătuse chiar monedă, fără voia sultanului. Deşi foarte sumară, caracterizarea este plină de miez: „Faţa blîndă el spăla, / Barbă albă–şi pieptăna, / La icoane se–nchina,". „Faţa blîndă" arată caracterul frumos al domnitorului, iar „barba albă" – vîrsta şi faptul că era demn de respect; închinarea la icoane priveşte evlavia, dragostea şi supunerea faţă de Dumnezeu, respectul pentru tradiţie (căci era „domn creştin"), precum şi faptul că avea sufletul curat.

Năvălirea turcilor în „casă" este rapidă şi brutală. Această impresie o creează mai ales verbele numeroase: „iureşea", „prindea", „ducea", „închidea." „Iureşea" este un cuvînt vechi, care astăzi nu se mai foloseşte, un cuvînt deosebit de sugestiv, însemnînd „a da năvală".

Scanned with OKEN Scanner

Versul–epitet îşi schimbă al doilea element: în loc de „domn creştin“ apare „ghiaur hain“. În acest fel îl vede sultanul pe erou; „domn creştin“ reprezintă felul în care îl vede poporul.

După ce este prezentată mazilirea (=alungarea de la domnie) lui Brâncovanul, are loc un dialog între domnul român şi sultan. Dialogul este un procedeu frecvent în balade. Prin dialog sînt puse în evidenţă toate trăsăturile importante ale personajelor. Aşadar, alături de scurta caracterizare făcută de autor (în mod direct) la început, apar şi alte însuşiri ale personajului, evidenţiate prin dialog.

Brâncovanul este demn şi liniştit. El nu răspunde direct la învinuirile sultanului, dar bănuim din siguranţa cu care vorbeşte că nu se simţea vinovat. Din cuvintele sale deducem credinţa în dreptate, în dreapta judecată în care speră orice suflet curat.

Sultanul, lipsit de înţelepciune şi plin de ură, socoteşte vorbele Brâncovanului „viclenie“. Sultanul se poartă ca un stăpîn cu puteri nemăsurate, care dispune de viaţa şi de moartea oricui. El îi propune domnului iertarea, cruţarea vieţii lui şi a fiilor săi în schimbul renunţării la „legea creştinească“ şi trecerea la „legea turcească“.

Netulburat, Brâncovanu Constantin se lasă în voia „Domnului“, hotărît să nu se lepede de legea sa, orice s–ar întîmpla. A accepta să mori pentru o credinţă înaltă este o faptă de mare curaj de care sînt capabili numai oamenii deosebiţi. Cu un singur cuvînt de acceptare, Brâncoveanul s–ar fi salvat, dar credinţa în Dumnezeu, dragostea pentru „legea“ poporului său adică pentru poporul său sînt mai puternice decît iubirea pentru fiii şi pentru viaţa lui.

E prezentată rapid uciderea, pe rînd, a celor trei fii. Pe rînd – deoarece în felul acesta suferinţa tatălui devenea mai greu de îndurat. Înainte de executarea ultimului copil, a mezinului, lui Brâncovanu i se mai propune o dată să–şi lase legea, iar domnitorul refuză şi mai hotărît: „Mare–i Domnul Dumnezeu! / Creştin bun m–am născut eu, / Creştin bun a muri vreu... / Taci şi mori în legea ta / Că tu ceriu–i căpăta!“. Se înţelege din cuvintele adresate mezinului că suferinţa tatălui era neînchipuit de mare. Fireşte că în sufletul său se dăduse o luptă crîncenă între dragostea pentru fiii lui şi datoria sa de „domn creştin“. El îşi trimite fiul la moarte, arătîndu–i că răsplata pentru această jertfă va fi „ceriul“, adică viaţa veşnică, mîntuirea sufletului. După moartea fiecărui fecior, domnitorul rosteşte: „Doamne! Fie–n voia ta!“. El se lasă în grija lui Dumnezeu, cu o deplină seninătate sufletească, în pofida suferinţei şi a morţii apropiate, întocmai ca un sfînt creştin. Cei mai mulţi sfinţi creştini au murit în chinuri cumplite pentru credinţa lor. Interpretăm atitudinea domnului şi ca o probă a puterii de a îndura a poporului român peste care au trecut urgiile Istoriei şi nu l–au frînt. Pare că mereu acest neam a spus: „Doamne! Fie–n voia ta!“, fără să se teamă. Şi de aceea nici nu a „murit“, transformînd cumplitele întîmplări într–un triumf (ca, de pildă, în străvechea *Mioriţă*). De fapt, nici Constantin Brâncoveanul nu moare, căci însuşi

Scanned with OKEN Scanner

acest cîntec pe care i l–a făcut poporul dovedeşte că amintirea sa a rămas mereu vie.

„Inima", după credinţele populare constituie locul unde se află sufletul omului, prin urmare şi sediul durerii. De aceea poetul, vorbind în limbaj artistic (în sens figurat), spune: „Inima–i se despica", pentru a arăta astfel chinul cumplit al bătrînului tată. Chipul plin de cruzime în care este ucis şi batjocorit domnitorul reprezintă răzbunarea unor oameni care nu pot înţelege marile calităţi sufleteşti ale unui om superior.

După moartea copiilor, Brâncovanul îi blestemă pe turci. Blestemul constituie o formă în care, din timpuri foarte vechi, poporul îşi exprimă dorinţă ca asupra celui ce a săvîrşit o nedreptate să cadă pedepse cumplite. Oamenii din popor sînt convinşi că există o forţă supranaturală a cuvîntului, o forţă care poate deveni distrugătoare, pe aceasta se bazează blestemele. Blestemul lui Brâncovanul cuprinde două pedepse: pierderea locului pe pămînt (ceea ce pentru un român, atît de legat de locurile pe care trăieşte şi pe care se află mormintele strămoşilor, este lucrul cel mai rău, şi lipsa urmaşilor, a copiilor, de asemenea o mare pedeapsă, întrucît echivalează cu stingerea neamului.

Finalul baladei exprimă dîrzenia domnitorului, cu toate că aceste ultime cuvinte nu–i mai puteau aparţine lui, întrucît el fusese ucis, dar creatorul popular vrea să arate tăria de caracter a acestui neclintit suflet de român şi de creştin. De aceea vorbele Brâncovanului par să se audă şi după moartea lui. (**D. B.**)

Mihai Eminescu: FIIND BĂIET PĂDURI CUTREIERAM (fragment)

La Eminescu, codrul, marea, rîul, luna, izvoarele nu sînt simple elemente ale naturii, ci – aşa cum s–a spus –, „idei". Natura înseamnă pentru Eminescu „materia în veşnică alcătuire" (G. Călinescu). Acest lucru se observă şi în poezia *Fiind băiet păduri cutreieram*. Eminescu nu descrie un peisaj, ci evocă un complex de sentimente şi senzaţii ale copilăriei, al cărei spaţiu este cel silvestru (de la *silvae*=pădure). Din prima parte a poeziei reiese clar că este vorba de gesturi repetate: pluralul „păduri", „nopţi întregi", adverbul „ades", dar mai ales forma de trecut a verbelor, care sînt numeroase şi desemnează o acţiune continuă, repetabilă: „cutreieram", „mă culcam", „puneam", „trecea", „venea". Impresia este de mişcare continuă. Senzaţiile sînt diverse, dar predomină cele auditive: „S–aud cum apa sună–ncetişor: / Un freamăt lin trecea din ram în ram, / Blînd îngînat de–al valurilor glas". Pădurea apare

Scanned with OKEN Scanner

ca protectoare (ocrotitoare) şi în deplină armonie cu hoinarul „băiet". Singurătatea nu devine nici o clipă apăsătoare. Sunetul blînd al valurilor, freamătul vîntului, asociate mirosului adormitor, probabil de tei (senzaţie olfactivă) fac posibilă starea de visare, de reverie, ca şi cum natura exterioară ar pătrunde în interior, în trupul şi în sufletul omului. Cea care deschide porţile visului este „luna". *Luna* produce o *vrajă* încîntătoare prin atingerea miraculoasă cu razele ei. Această magică senzaţie tactilă este prinsă într-un vers de mare originalitate: „Răsare luna, – îmi bate drept în faţă". „Luna" transformă totul într-o *feerie*, îmbogăţind priveliştea reală, dîndu-i o luminozitate, o strălucire de ţinut nepămîntesc (de rai, de basm): „Un rai din basme văd printre pleoape, / Pe cîmpi un văl de argintie ceaţă, / Sclipiri pe cer, văpaie peste ape,". În acest fragment predomină imaginile vizuale (ca în orice vis sau visare). Observăm că se schimbă timpul verbal. „Bate", „văd" şi mai departe „cîntă" sînt la prezent. Este prezentul irealului, al *viziunii* (viziune=închipuire, nălucire). Imaginile auditive care încheie strofa a doua – cîntecul „tainic" al buciumului şi „mersul cîrdului de cerbi" (al „cetei") intensifică atmosfera de vrajă tainică, pregătind parcă o întîmplare minunată, ca în basme. Proveniența acestor armonii sonore este diferită faţă de prima strofă. Pădurea pare a se însufleţi de sonuri ca în preajma unei apariţii vrăjite. „Cerbul" apare des în cadrul „faunei" eminesciene. Foşnetul frunzelor uscate şi al ierbii, murmurul apei şi al vîntului, lumina lunii cufundă fiinţa într-o altă realitate – în „raiul" închipuirii. Poetul nu sugerează basmele pe care le cunoaştem cu toţii, ci „basmele" fără sfîrşit ale visării sale. Cadrul natural eminescian este adesea cel nocturn, ca şi în această poezie, deoarece este timpul cel mai favorabil visării, adică al desfăşurării închipuirilor minunate, de o frumuseţe desăvîrşită. În cele mai multe poeme, comunicarea poetului cu natura este totală. *La mijloc de codru*, *Ce te legeni*, *Somnoroase păsărele*, *Freamăt de codru*, *Povestea codrului*, *Revedere*, *Dorinţa* sînt poezii în care regăsim *codrul*, *teiul*, *izvorul*, *ramurile*, *iarba*, *luna*, *lacul*, *stelele*, *noaptea*. (D. B.)

I. L. Caragiale: VIZITĂ...

Cea dintîi constatare a elevului, în urma lecturii celor mai cunoscute schiţe ale lui I. L. Caragiale, precum *Vizită*... sau *D-l Goe* este că aceste texte amuză, produc rîsul. Textul lui Caragiale stîrneşte însă un alt fel de rîs decît textul lui Creangă. Caragiale nu doreşte să ne înveselească, arătîndu-ne prilejurile de voioşie ale vieţii, ci, prin intermediul rîsului, el vrea să atragă atenţia cititorului asupra răului din oameni şi din lume. Caragiale critică. În

Scanned with OKEN Scanner

Vizită... şi *D-l Goe* apar copii şi aspecte ale existenţei lor. Se pune întrebarea: a fost autorul interesat în primul rînd de aceşti copii sau de copilărie? Constatăm că ţinta rîsului nu e atît copilul cît copilul ca rezultat al educaţiei primite în familie. Prin urmare, părinţii, adulţii sînt urmăriţi de autor.

Personajele sînt creionate în cîteva trăsături, sînt schiţate. Aceste trăsături creează o imagine hazlie. Să privim o caricatură grafică, desenată. Dacă un om are un nas mai mare, caricatura îl va înfăţişa cu un nas uriaş, mai mare decît trupul pesonajului. Această exagerare *comică* stîrneşte rîsul. Ceva asemănător se întîmplă şi în opera literară. Dacă un copil este răsfăţat, prost crescut, acest răsfăţ este mereu subliniat, exagerat, pînă ce copilul devine imaginea însăşi a răsfăţului, a proastei creşteri, întocmai cum caricatura cuiva cu nas mare devine un fel de portret al nasului. Se exagerează o singură trăsătură comică. Dacă o mamă nu ştie să-şi crească fiul, această trăsătură va fi pusă mereu în evidenţă, îngroşîndu-se permanent liniile desenului literar, pentru ca defectul să fie cît mai uşor de observat. Acest mod caricatural de a construi personaje literare e utilizat mai ales în opere de mică întindere. Autorul nu prezintă în aceste cîteva pagini aspecte multiple ale vieţii şi caracterului personajelor, ci numai cîteva, pe celelalte cititorul le poate bănui. Personajul va fi doar schiţat, întocmai ca într-o caricatură. Personajul va reprezenta un anumit defect. De aceea unui copil care se alintă i se spune (în mediile cultivate) Goe. Defectul a căpătat numele personajului. Firește, nu trebuie să exagerăm comparaţia cu desenul caricatural, dar ea ne poate lămuri despre felul în care acţionează în literatură modul comic de a privi viaţa şi oamenii, realitatea în care existăm. Un alt autor ar fi putut să înfăţişeze cu durere pe copilul răsfăţat, să sufere pentru că este prost crescut şi să-şi înduioşeze pînă la lacrimi cititorii. Un altul ar fi putut să critice cu multă ură acest personaj. Observăm că în *Vizită...* naratorul nu-şi exprimă părerile despre mamă şi copil. El povesteşte şi transcrie dialogurile într-un mod parcă naiv, căci spune, exact invers decît constată cititorul, că mama are păreri „sănătoase" despre educaţie, că micul Ionel este „un copilaş foarte drăguţ de vreo opt anişori"; îl numeşte (cu o singură excepţie) *maiorul*, ca şi cum ar participa convins la joaca lui; nu arată nici o supărare pentru faptele copilului care, presupunem, îl deranjează prin zgomotul asurzitor care împiedică orice conversaţie, prin pata pe care i-o face pe costumul deschis la culoare, prin modul jignitor în care i se adresează copilul („Da' tu de ce tragi?"), prin dulceaţa pe care i-o pune în galoşi. Atitudinea naratorului nu este nici de aprobare nici de dezaprobare, este neutră. Totuşi, dacă citim cu atenţie, remarcăm anumite aluzii, un fel de a se atrage atenţia cititorului în mod indirect. În partea introductivă a naraţiunii Doamna Popescu, mama lui Ionel, pe care oaspetele dorea să-l felicite de ziua numelui, rosteşte de trei ori cuvîntul *educaţie*, în numai două fraze. Ultima propoziţie pare chiar inutilă,

Scanned with OKEN Scanner

repetînd un lucru deja spus: „Şi nu ştiţi dv. bărbaţii cît timp ia unei femei educaţia unui copil, *mai ales cînd mama nu vrea să-l lase fără educaţie*". Cititorul mai cu experienţă poate deveni bănuitor, cu atît mai mult cu cît naratorul preia cuvîntul numind „sănătoase" „părerile" mamei „în privinţa *educaţiei* copiilor". Naratorul pare a ne atrage atenţia către acest aspect, către educaţia copiilor.

Ca un răspuns la aceste păreri se aude vocea servitoarei: „Ionel nu s-astîmpără!". În continuare, mama îl laudă. Tot ca un ecou se aude vocea servitoarei, din nou alarmată. Astfel, cuvintele mamei apar într-un contrast evident cu „vocea" realităţii: „deştept" – „vrea să-mi răstoarne maşina". Admiraţia mamei e contrazisă de purtarea copilului. Există un permanent contrast între seninătatea şi mulţumirea mamei şi comportarea supărătoare a copilului, care nu dă nici un semn de bună creştere sau de inteligenţă. Mama îi face observaţii blînde, îl sărută, îl scuipă să nu-l deoache, îl priveşte cu admiraţie pe copilul care pare să producă în fiecare clipă o catastrofă, de unde panica slujnicei: „–Sări, coniţă!", „–Ţine-l, coniţă!" Mişcările copilului sînt violente: *răstoarnă*, *bate*, *trînteşte*, *atacă*, *se repede*, în contradicţie cu imaginea de „copilaş foarte drăguţ", care este numai aparentă. Se pare că în această naraţiune nici ţinuta militărească a copilului nu este văzută ca un simplu joc nevinovat. Naratorul insistă asupra violentelor urmări pe care le are imaginaţia copilului care se joacă de-a maiorul. Naratorul foloseşte de 22 de ori cuvîntul maior, dar nu din naivă simpatie ci pentru a evidenţia contrastul între termenii militari (inamic, asalt, neutralitate etc.) şi universul mărunt al familiei, care îl protejează exagerat pe Ionel. Iată în text cîteva din efectele acestui contrast: „micul maior", „ia pe maiorul în braţe şi-l sărută", „mai sărută o dată dulce pe maioraşul", „maiorul sare de gîtul mamei", „maiorul lucrînd cu lingura în cheseaua cu dulceaţă". Dar nu numai copilul, ci şi doamna Popescu trăieşte o închipuire. Ea îl priveşte ca pe un „ştrengar", „deştept", „om mare". Glasul ei e mereu iubitor, îngăduitor, admirativ, în timp ce faptele copilului ar cere o atitudine severă. Ea este orbită de dragoste şi nu prea inteligentă; îşi vede fiul aşa cum ar dori să fie, nu aşa cum este în realitate. O amuză nespus că Ionel fumează dar realitatea – leşinul copilului – arată că nu era nimic de rîs în acest gest. În concluzie, există un contrast între ceea ce-şi închipuie acest personaj – doamna Popescu – şi realitate, între aparenţă şi adevăr, cu precizarea că personajul crede că este sau doreşte să pară mai bun decît este. Această opoziţie dintre aparenţă şi adevăr constituie izvorul rîsului.

Citind *Vizită...*, avem impresia că vedem şi auzim totul, ca şi cum întîmplările s-ar desfăşura pe o scenă. Micile naraţiuni ale lui Caragiale (numite schiţe) se înrudesc mult cu teatrul, datorită dialogului care acoperă o mare parte a textului, a unor semne de punctuaţie ce redau vorbirea personajelor, a prezentării mişcărilor şi atitudinilor acestora.

Naratorul, care afişează naivitatea şi pare netulburat de com-

Scanned with OKEN Scanner

portarea personajelor, doreşte de fapt să le condamne atitudinea; el este *ironic*. A fi ironic înseamnă a sugera cu haz anumite lucruri, sau chiar a rosti cu umor exact invers decît ceea ce gîndeşti.

Vizită... face parte din celebra culegere a lui I. L. Caragiale, Momente şi schiţe, o operă literară de cea mai mare importanţă pentru literatura noastră, care trebuie citită încă din clasa a V–a.

Consideraţiile de mai sus nu trebuie memorate. În clasa a V–a, elevul trebuie să povestească, să facă un rezumat, să caracterizeze sumar un personaj, pentru a–şi forma o exprimare corectă, clară, cursivă. Dar este foarte important cum citeşte elevul mic. Ceea ce am spus despre *Vizită...* privind contrastele comice, schiţarea personajelor, importanţa limbajului, atitudinea scriitorului este valabil pentru multe alte schiţe de Caragiale. Aceste observaţii sînt un ghid al atenţiei la lectură pentru şcolarul din clasa a V–a, care e bine să urmărească şi ceea ce nu se spune în text, dar se subînţelege, precum şi modul în care este realizată opera, astfel încît să producă cititorului o impresie sau alta. Un bun exerciţiu ar fi citirea cîtorva schiţe (repetat, nu o singură dată) pentru a se vedea care este izvorul comicului, ce vor să pară personajele şi ce sînt ele în realitate, ce aluzii „nevinovate" face autorul, cum se desfăşoară dialogul. (**D. B.**)

Ioan Neniţescu: ŢARA MEA

Ca orice poezie patriotică, *Ţara mea* urmăreşte definirea ideii de ţară şi a sentimentelor faţă de ea. Acest lucru se face de obicei în mod direct, poeziile patriotice fiind profund lirice.

În poezia lui Ioan Neniţescu se observă în primul rînd repetarea la începutul versului iniţial al primelor strofe a cuvîntului-cheie „acolo." Acest termen arată că poetul se referă la un loc anume, pe care îl determină prin versurile următoare. Desigur, repetiţia nu este întîmplătoare. Apare limpede ideea că patria este un loc unic, inconfundabil.

Primele trei strofe conţin o enumeraţie – ai cărei termeni sînt introduşi prin cuvîntul „acolo": „unde–s nalţi stejari", „stînci şi munţi", „cer senin" –, care defineşte spaţiul unic al patriei în cuvinte simple, însă relevante. Termenii „stejari", „stînci", „munţi", „cer" (cu epitetul „senin") au un sens figurat. Peisajul apare ca termen de comparaţie pentru oamenii care stăpînesc plaiurile ţării. „Flăcăii cu piepturile tari" sînt ca „stejarii", întrucît stejarul este un arbore falnic, rezistent la urgiile vremii, impunător şi frumos, iar frunzele sale simbolizează (au devenit chiar semn al) triumfului, victoria (de aceea apar şi pe tresele gradelor superioare). În nu-

Scanned with OKEN Scanner

meroase creaţii literare, stejarul apare nu ca un simplu element al naturii, ci semnificînd forţa, bărbăţia, biruinţa. „Voinicii cei cu peri cărunţi", adică bătrînii luptători ai ţării, sînt comparaţi cu „stîncile" şi „munţii". Ideea implicată aici e că aceşti oameni sînt la fel de neclintiţi în voinţa lor ca piatra, că au măreţia munţilor şi duritatea stîncii. Femeile, al căror zîmbet este asemuit cu „cerul senin", se definesc prin frumuseţe şi gingăşie. Azurul cerului reprezintă puritatea şi frumuseţea, bunătatea şi graţia. Înfăţişarea lor celestă nu le împiedică însă pe aceste femei de a-şi educa fiii ca pe nişte viitori luptători.

Dacă primele trei strofe se încadrează într-o amplă şi complexă enumeraţie (din acest motiv după ultimul vers apare virgula), strofa a patra constituie încheierea frazei poetice printr-o exclamaţie simplă şi cuprinzătoare, ca un rezumat al cuvintelor de mai înainte; accentul cade pe „ţara" şi „neamul". Un singur epitet: „românesc" împodobeşte aceste patru versuri. El este însă sugestiv tocmai pentru că este singular şi simplu. Poetul pare a spune că un lucru evident nu mai trebuie explicat prin cuvinte. Spunînd „românesc", el spune totul. Cuvintele „meu", „mea", subliniind legătura dintre poet, ţară şi popor, accentuează prin repetarea lor intensitatea sentimentului de mîndrie naţională. Antonimele „să mor" – „să trăiesc", unite de cuvîntul „acolo" (în ţara mea) rezumă ideea că fiinţa omenească, cu ceea ce are ea triumfător – viaţa –, şi cu durerea morţii prefăcută în seninătate, nu poate exista cu adevărat decît în ţinutul patriei.

Poezia continuă cu o nouă serie enumerativă – dispusă simetric faţă de cea dintîi – care evocă trecutul eroic al poporului nostru şi completează definirea noţiunii de patrie. Pămîntul ţării nu este numai privelişte, cu munţi şi păduri de stejar, ci şi păstrătorul de urme ale Istoriei. Epitetul „bătrîne", care se foloseşte de obicei în legătură cu fiinţele, este mai expresiv decît „vechi", are o mai mare vibraţie poetică, deoarece sugerează ideea măreţiei unui trecut încă viu. Cuvîntul „dor", atît de frecvent în poezia noastră populară, şi cuvîntul „moşie", cu înţelesul său vechi de „patrie", se îmbină într-o frumoasă exprimare figurată: „dorul de moşie / Întotdeauna drept a stat."

Poezia se încheie cu aceeaşi strofă-refren, concluzivă („Acolo este ţara mea / Şi neamul meu cel românesc / Acolo eu să mor aş vrea, / Acolo vreau eu să trăiesc!"), care amplifică, prin repetiţie, ideile amintite, întregind ce-a de-a doua frază lirică (poetică). Parcă totul al fi fost spus dintr-o răsuflare. Devine transparentă relaţia dintre conţinut şi titlu. Ţara e un tărîm cum nu se află altul, în care poporul este desăvîrşit ca şi natura care l-a zămislit. Aceste minunate alcătuiri – patria şi popor –, nu se pot defini decît cu simplitate plină de rezonanţă: „ţara mea", „neamul meu cel românesc". În veşmîntul sonor al cuvintelor, sentimentul iubirii de ţară răsună grav, ca o chemare la izvoarele neamului. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Al. Brătescu-Voineşti: PUIUL

I. Al. Brătescu-Voineşti povesteşte cu intensă bucurie şi cu talent, avînd interes pentru toate aspectele vieţii, pe care le înregistrează minuţios, uimit, încîntat. Acestui scriitor îi place să istorisească întîmplari cu evidente învăţăminte. O face cursiv şi limpede, precum povestitorii mai vechi.

Puiul impresionează prin înduioşătoarea nefericire a unui puişor de prepeliţă, rănit la o aripă şi lăsat să moară singur, de gerul iernii, de către prepeliţa-mamă, care nu-l mai poate lua în marea călătorie spre ţările calde. Această povestire se potriveşte perfect unei lecturi naive, sentimentale, fără nici o intenţie de înţelegere mai adîncă ori de studiere a textului sub aspectul frumuseţii artistice. Prozatorul apelează la cele mai fireşti sentimente ale cititorului, precum curiozitatea faţă de viaţa necuvîntătoarelor şi mila faţă de o biată pasăre rănită. Textul se adresează în primul rînd copiilor, căci puişorul este şi el „un copil" al prepeliţei, iar autorul aşează ca moto al povestirii un semnificativ îndemn: „Sandi, să asculţi pe mămica!" De la aceste vorbe, pe care le vom pune în legătură cu titlul, va trebui să începem o lectură puţin mai atentă a povestirii. Dacă o istorisire care priveşte numai viaţa păsărilor e precedată de un sfat adresat lui Sandi sau oricărui copil, înseamnă că ea este pilduitoare pentru puiul de om, întocmai ca o fabulă pentru adulţi. Pe de altă parte, scriitorul putea imagina şi altfel o întîmplare cu tîlc, fără să-şi aleagă personajele din universul natural. Prin urmare, descoperim un dublu interes al autorului: curiozitatea faţă de întîmplările mărunte, neştiute, din natură, faţă de modul de viaţă al păsărilor, faţă de obiceiurile lor, faţă de dramele lor posibile şi analogia (corespondenţa, asemănarea) cu lumea oamenilor. Morala, învăţătura care se detaşează din text priveşte, desigur, universul uman, nu pe acela al prepeliţelor. Dar o operă literară nu se scrie înainte de orice pentru a transmite sfaturi şi principii de viaţă. Autorul *umanizează* vieţuitoarele înaripate, căci tot ceea ce priveşte omul cu interes şi participare sufletească se *umanizează*, capătă trăsături omeneşti. Or, acest lucru nu se mai întîmplă în fabule, unde *animalul* nu este decît o caricatură a unor soiuri de oameni. În *Puiul* sîntem impresionaţi, pe de o parte, de faptul că scriitorul se lasă cucerit de infinitele aspecte ale naturii, de farmecul tainic al înfăţişării şi obiceiurilor vieţuitoarelor, încît aceste obiceiuri, de fapt instinctive, par dictate de o conştiinţă, iar pe de altă parte, de exemplele pe care le oferă natura, exemple ce se constituie în adevărate modele de comportament uman. Pentru aceasta este necesară cunoaşterea adîncă a ambelor lumi: aceea a

Scanned with OKEN Scanner

vieţuitoarelor şi aceea a oamenilor. Nu mai puţin adevărat este faptul că există instincte care le unesc, precum instinctul matern, atît de fin nuanţat în *Puiul*.

Să observăm în text imaginile concrete ale iubirii de mamă. Ea transpare încă din grija pentru clădirea cuibului, viitor adăpost al puişorilor. L–a făcut îndată ce şi–a recăpătat forţele după lungul drum, şi l–a aşezat „mai sus, ca să nu i–l înece ploile". O nemărginită grijă are pasărea–mamă şi faţă de ouă, „mici ca nişte cofeturi" – notează autorul cu acea tandreţe de care vorbeam, în legătură cu viaţa zburătoarelor. El se adresează unui copil, ajutîndu–i înţelegerea prin exemple cunoscute din universul domestic: „Ai văzut cum stă găina pe ouă? Aşa sta şi ea..." Cu dragoste paternă, povestitorul îndrumă conoaşterea copilului, îi arată tainele vieţii, îl învaţă, mai ales, să observe cu atenţie, să nu treacă superficial peste aspecte ale vieţii care par banale, dar care, privite îndeaproape, pot deştepta un mare interes. Prepeliţa îndură obositoarea veghe a clocitului pentru ca nici o picătură de ploaie să nu atingă ouăle. Pentru a convinge mai bine pe cititor (şi pe ascultător) de dragostea prepeliţei, scriitorul descrie cu o gingăşie care trădează propria lui dragoste pentru puii de pasăre, drăgălăşenia vlăstarelor prepeliţei. Cum să nu fie aceştia iubiţi cînd sînt atît de „drăguţi", „goi ca puii de vrabie" (o altă comparaţie care–l ajută pe copil să înţeleagă, să şi–i închipuie, vrabia fiindu–i foarte cunoscută), „îmbrăcaţi cu puf galben", „parcă erau şapte gogoşi de mătase". În general, obiectele şi fiinţele mici sîrnesc duioşia (astfel se explică existenţa diminutivelor în limbă – „puişor"). Puii tuturor vieţuitoarelor, chiar ai celor mai dizgraţioase sînt „drăguţi" pentru că sînt neajutoraţi, cerînd ocrotire, pentru că sînt nevinovaţi, întocmai ca puiul de om. Gingăşia şi candoarea puilor apare şi în felul în care erau hrăniţi. O lăcustă e „fărîmiţată" de prepeliţă „în bucăţele mici", ei o mănîncă cu „cioculeţele". Imitarea ciugulitului e „sonoră": „pic! pic! pic!" (onomatopeea). Lumea celor mici este o „lume a diminutivelor", totul este mărunt în acest univers, este adus la dimensiunea lor. Un pui neatent la chemarea prepeliţei, e prins şi ţinut puţin în palma unui flăcău. Iubirea mamei se vede în grija cu care–l sfătuieşte, fără să–l certe, mîngîindu–l ca să–i treacă spaima. Dragostea părintească apare, deci, în strădania neobosită a prepeliţei de a asigura adăpostul şi hrana puilor, de a–i apăra de orice primejdie, prin sfat şi supraveghere, în capacitatea de a ierta, de a consola, de a–i feri de suferinţă, dar, mai ales în hotărîrea de a–i pregăti pentru viaţă, pentru vremea cînd vor ieşi de sub ocrotirea aripilor ei. Pentru aceasta sînt „lecţiile de zbor". Desigur, nu trebuie uitată acea primă expresie a dragostei de mamă: bucuria de a–i privi şi de a–i vedea crescînd pe puişori. Există, însă, momente în care sentimentele materne firești cresc, parcă din izvoare nebănuite. Aşa se întîmplă atunci cînd viaţa puilor este ameninţată. Prepeliţa şi puişorii trec prin stări de mare încordare şi teamă atunci cînd pe mirişte a lor, într–o după–amiază

Scanned with OKEN Scanner

de august, soseşte un vînător, însoţit de cîinele lui. Puii, de a căror drăgălăşenie autorul nu uită niciodată, „au ridicat toţi în sus capetele cu ochişorii ca nişte mărgele negre", ascultînd speriaţi, neînţelegînd. Este o situaţie limită, adică aparent fără ieşire, căci tocmai dinspre lăstarul în care s-ar fi putut adăposti, venea vînătorul. Prepeliţa „a rămas încremenită", iar puii „lipiţi cu pămîntul", cu poruncă să nu se mişte cu nici un preţ. Încordarea se exprimă prin tăcere (marcată şi prin şoapta mamei, fîşîitul cîinelui, clipirea ochilor), prin nemişcarea totală (a se observa participiile, ca expresie a pasivităţii), prin ascuţirea simţurilor („Uite-l: piciorul lui e acum aşa de aproape de ei, încît văd cum i se urcă o furnică pe carîmbul cizmei. Vai! cum le bate inima."), prin acţiunea disperată şi atît de riscantă a prepeliţei. Ea „zboară ras cu pămîntul, la doi paşi de botul cîinelui", prefăcîndu-se rănită şi salvîndu-se în lăstar. Numai spaima cumplită, panica pe care i-o stîrnise primejdia determină o asemenea concentrare şi iniţiativă în acţiune, din partea prepeliţei.

Nicicînd nu apare mai intensă dragostea de mamă ca atunci cînd ea este silită să asiste neputincioasă la suferinţele puiului său. Este o imagine plină de dramatism a iubirii materne, care devine sfîşietoare în finalul povestirii. Negăsindu-şi puiul, prepeliţa este disperată. Apoi, înţelegînd gravitatea accidentului, faptul că puişorul nu va mai putea zbura spre ţările calde, ea îşi ascunde durerea, „silindu-se să nu plîngă" şi, atunci cînd, tot din dragoste maternă – căci îşi salva ceilalţi puişori – este obligată să-l abandoneze pe cel rănit, prepeliţa „nu se uită înapoi, ca să nu-i slăbească hotărîrea".

Punctul culminant al acestui subiect îl constituie sfîşietoarea luptă ce se dă „în inima bietei prepeliţe". Ea ar fi vrut să se rupă în două: jumătate să plece cu copiii sănătoşi, (...) iar jumătate să rămîie cu puiul schilod". În primul rînd trebuie să observăm luciditatea prepeliţei, adică acea capacitate de a privi în faţă realitatea, de a nu-şi face iluzii în privinţa faptului că puiul rănit sau întreaga familie ar putea rezista cumva la gerul iernii. Nici nu-şi poate închipui că puişorul, o dată părăsit, s-ar mai putea salva în vreun fel. Aceasta dezvăluie o cunoaştere adîncă a legilor vieţii, a legilor aspre ale supravieţuirii. De fapt, a rămîne alături de puiul bolnav ar fi însemnat pentru prepeliţă să contrazică legile naturii, acel instinct de migraţie al speciei, ceea ce nu putea echivala decît cu moartea. A-şi părăsi copilul nefericit este împotriva iubirii ei de mamă. Fireşte că ea trebuie să urmeze drumul dintotdeauna al speciei ei, care nu poate fi abătut de nici un *accident* pentru că, în mod necesar, numai acesta îi poate salva pe ceilalţi puişori. Aceasta este şi importanta *lecţie* pe care o oferă textul. Legile naturii, ca şi legile vieţii omeneşti, nu iartă şi nu pot fi schimbate. Rănirea puiului s-a produs dintr-o măruntă neascultare a sfatului mamei, dar consecinţele ei au fost dezastruase. Iată cu ce preţ imens *ne învaţă* natura. Iată de ce „Sandi" trebuie „s-o asculte pe mămica".

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, scriitorul nu şi-a ales întîmplător ca personaje, din întreaga lume a necuvîntătoarelor, nişte păsări. Poate că în raport cu nici o altă vieţuitoare nu s-a manifestat mai limpede capacitatea omului de a stabili corespondenţe, analogii, în ceea ce priveşte soarta, destinul, întîmplările vieţii şi, nu mai departe, instinctul matern. Nu există, oare, în limba română atîtea expresii care ilustrează această idee: „sub aripa mamei", „aripile ocrotitoare ale mamei", „l-a luat sub aripă", „a ţine sub aripă" (pe cineva), „a-şi lua zborul" (în viaţă), „zborul vieţii", „a-şi deschide aripile" (spre viaţă), „şi-a frînt aripa" (a suferit un mare eşec). Analogia om–pasăre este foarte frecventă în literatură.

În ceea ce priveşte cerinţa de a imagina un alt sfîrşit pentru această povestire, trebuie pornit de la precizarea că o operă literară, dacă este izbutită, nu poate avea alt deznodămînt decît acela pe care îl are. Deznodămîntul decurge în mod necesar, obligatoriu, din felul în care şi-a conceput autorul întregul subiect şi tratarea lui, astfel că o altă încheiere nu ar putea fi decît falsă, neconvingătoare, neverosimilă, adică greu de crezut, pentru că ar contrazice logica artistică a textului. Totuşi, orice operă literară îndeamnă la meditaţie, la visare, la regîndirea conţinutului din felurite puncte de vedere, în funcţie de acela care o citeşte. Este modul de a colabora cu scriitorul al cititorului (colaborare mai activă în cazul textelor moderne). Ne-am putea închipui că prepeliţa a rămas cu toţi puii săi şi au murit de frig, că puişorul rănit a rezistat la frigul unei ierni, întîmplător mai blînde, că a fost găsit de un om, îngrijit şi salvat, că s-a vindecat în chip miraculos, urmîndu-şi cu întîrziere mama – toate finaluri optimiste, dar neconvingătoare, false. Putem să ne închipuim, de asemenea, că prepeliţa şi-a ucis puiul înainte de a pleca pentru a-l scuti de suferinţă – greu de crezut! Şi aşa mai departe. Pentru a construi un alt deznodămînt ar trebui să reconstruim întreaga povestire. **(D. B.)**

Tudor Arghezi: **BADE IOANE...**

Întinsele teritorii ale liricii argheziene pot fi şi au fost comparate cu tărîmul eminescian, pentru că în ambele cazuri vocea poetului a schimbat harta poeziei româneşti. Căutarea lui Dumnezeu, iubirea, moartea, rînduielile sociale, „fărîma" de existenţă a copiilor, alături de însăşi arta creaţiei sînt feţele omenescului ce au frămîntat conştiinţa artistică a acestui poet. Primul său volum de versuri, apărut în 1927, este şi cel mai mult studiat în şcoală: *Cuvinte potrivite*. Titlul dezvăluie puterea poetului de a lucra asupra vorbelor cum ai lucra o materie palpabilă, cu modestie şi răbdare.

Scanned with OKEN Scanner

Ţăranii uniţi cu brazda lor îi sînt poetului începători de lume, strămoşi văzuţi uneori ca nişte zeităţi.

Poezia *Bade Ioane...* este o poezie despre ţăran, dar în acelaşi timp despre meşteşugul de a zămisli poezia.

Orice text literar, dar mai ales cel poetic, oferă o suprafaţă vizibilă (cuvinte şi fraze cu înţelesul lor imediat) şi păstrează adîncimi ale înţelesului, sensuri ascunse, la care se poate ajunge prin observarea atentă a termenilor, a construcţiilor şi prin gîndire asupra lor, din afara şi din interiorul textului. Poezia foloseşte forme concentrate şi surprinzătoare; poezia explică, nu spune atunci cînd pare că o face. Prima treaptă a interpretării o constituie citirea atentă a titlului. Vocativul şi apelativul popular *Bade* anunţă o adresare directă. Poezia se adresează, prin urmare, lui „Badea Ion", adică unui ţăran, dar, pentru că se foloseşte cel mai comun nume românesc (mai ales în rîndul ţăranilor), înţelegem că se adresează oricărui ţăran, tuturor ţăranilor, întregii ţărănimi. Acest lucru se pricepe uşor după lectură. Important este să aflăm de ce autorul a ales o asemenea formă. Adresarea la singular este mai convingătoare, mai firească, fiindcă este mai sinceră şi mai apropiată, mai omenească.

În această poezie persoana întîi a celui care vorbeşte reprezintă chiar persoana poetului (ceea ce nu se întîmplă întotodeauna cînd se foloseşte persoana întîi în poeziile ce exprimă sentimente în mod direct).

Poezia are trei strofe, şi dacă urmărim unitatea lor de conţinut, observăm că în prima se realizează un portret al ţăranului român, continuat în strofa a doua prin detaşarea unei trăsături dominante şi a unui mare eveniment în destinul ţărănimii; ultima strofă întregeşte portretul, poetul simţindu-se un mărunt stihuitor în faţa creaţiei artistice a ţăranului.

Poezia se poate segmenta şi altfel, tot ternar: prima parte, marcată de condiţional (*m-aş gîndi*, *ţi-ar* mai *fi* pe plac, *ţi-aş cînta*, *ţi-ar plăcea*) şi conjunctiv (*să-ţi fac*, *să* mai *fie*) exprimă dorinţa de a închina un cîntec ţăranului; dar şi o oarecare nesiguranţă, venind din necunoaşterea tainelor sufletului acestuia. Partea a doua, începînd cu „Bărbat ai fost" fixează existenţa în timp a ţăranului (*veacuri, ceasul*), „istoria" lui, faptele obiective, şi din acest motiv tonul devine ferm în raport cu cel iniţial, parcă şoptit. Modul verbal este acela al acţiunii reale, indicativul, iar timpul – perfectul compus, timpul amintirii, al povestirii: *ai fost*, *ai purtat*, *ai sunat*, *ai înviat*, *ai deşteptat*, *v-aţi dovedit*. Formele respective sînt interferate de două verbe la prezent: *spune* şi *mărturisesc*, ambele cu referire la dovada vie, *prezentă* (*pămîntul* şi *ţara*) a marilor calităţi ale ţăranului. Această parte, a doua, dezvoltă argumentele admiraţiei poetului care intenţionează „să facă un cîntec", iar ultima strofă consemnează imposibilitatea de a-l face. În mod curios textul apare ca expresie a neputinţei poetului de a scrie o poezie (din timpurile vechi ale literaturii, *cîntec* înseamnă şi poezie, artă). A-

Scanned with OKEN Scanner

cesta e mai curînd un procedeu literar decît o situaţie reală, în sensul că sentimentele poetului nu-şi află cuvinte pe măsură.

În *Bade Ioane...* auzim o singură *voce*, a poetului, căruia nu i se răspunde. Ne aflăm, prin urmare, în faţa unui monolog liric, scris spre lauda ţăranului, avînd, aşadar, un caracter de odă. Oda este o poezie de laudă, de slăvire, pornind dintr-o enormă admiraţie pentru o personalitate, un eveniment, o ţară, un popor etc.; e o poezie a adresării directe ca şi *Bade Ioane...* . Caracterul de odă defineşte atitudinea poetului.

Relaţia pronominală inclusă în comunicare, *eu*-ul poetului şi *tu*-ul adresării, stabilită încă din primul vers, creează o permanentă legătură între două fiinţe care aparţin unor categorii umane distincte ca mod de existenţă, apropie două vîrste ale culturii, cea străveche a ţărănimii şi cea nouă a poeziei culte, a societăţii moderne; două vîrste ale aceluiaşi popor şi două lumi se leagă prin iubire. Aşa cum „Badea Ion" îi reprezintă pe toţi lucrătorii pămîntului şi poetul – dincolo de arta sa, firească, de posibilitatea de a cînta, de a scrie – ne reprezintă pe noi toţi. Cîntecul său e *nou* pentru că toţi sîntem *noi* faţă de ţărănime, cea mai veche formă de existenţă românească fiind societatea agrară.

Să descifrăm poemul vers cu vers.

În primul şi al doilea, scrise parcă în proză, surprinde atitudinea familiară. *Poetul* pare a se aşeza gospodăreşte lîngă „badea Ion", cu gîndul să-i facă o bucurie, un dar. În această esenţă a comunicării apare însă fiorul de îndoială: „de ţi-ar mai fi pe plac". Poate el şti ce anume i-ar mai place ţăranului? Ar vrea să-i dăruiască un cîntec, din preţuire, dragoste, recunoştinţă, poate chiar dintr-un sentiment de neprecizată vinovăţie, dar o îndoială îl tulbură: mai poate ajunge la sufletul tainic al ţăranului? În cuvintele simple citate mai sus e cuprinsă sfiala iubirii.

În următoarea frază lirică (versurile 3, 4), *poetul* pare a fi cutremurat de sunetul prelung şi străvechi al „buciumului". Cîntarea buciumului e răscolitoare căci vine din adîncurile timpului, aduce vraja şi zbuciumul altor vremuri (era adesea semnal de întîmplări grozave, de primejdie sau de moarte), de aceea „sună prea departe", *departe* în timp şi *departe*, pentru că are ecouri prelungi în sufletele noastre.

În versul următor poetul îşi defineşte elementar arta ca „mută", adică *scrisă*, pentru a se face înţeles de ţăran a cărui artă literară nu a fost niciodată scrisă, ci orală, făcînd aluzie la două ere de creaţie spirituală, cea tradiţională, populară şi cea cultă. Sintagma, care mimează un fel de stîngăcie a exprimării: *muteşte*, mărturiseşte dorinţa de apropiere sufletească, dar şi mişcarea culturii spre alte forme.

În acelaşi timp exprimă adîncimea iubirii, căci un cîntec izvorît din dragoste, dar „mut" este cu atît mai sincer. Aceste înţelesuri sînt puse în lumină de surprinzătoarea vecinătate a unor termeni ale căror sensuri se contrazic reciproc: „a cînta" şi „muteşte" (fi-

Scanned with OKEN Scanner

gură de stil numită *oximoron*). Cîntecul în acest context este forma proprie artistului cult de a cinsti pe ţăran printr-un gest purtînd modestia unei iubiri profunde.

Versul dezvăluie posibila interpretare a textului ca întîlnire a două feluri de *a cînta*.

În întrebarea ce urmează, se foloseşte forma veche a cuvîntului vers, care trimite la vechile cîntece populare „de bărbăţie şi de vitejie" – baladele. Ele probează virtuţile eroice ale celor care le-au creat.

Se confirmă această înţelegere prin termenul „bărbat" („Bărbat ai fost") echivalent cu atributele: puternic, dîrz, vrednic, demn; „bărbat" este gramatical un adjectiv, iar stilistic un epitet. Mărturia acestei bărbăţii o poartă *pămîntul*, cu care ţăranul se identifică. Lucrarea pămîntului cuprinde în ea şi o atitudine de rugă, de pietate faţă de ceva sacru. La început pămîntul era chiar o zeitate, iar rodnicia lui, un semn al graţiei divine. Arghezi s-a gîndit şi la mişcarea ritualică ce însoţeşte rugăciunea creştină: atingerea evlavioasă a pămîntului cu genunchii şi cu fruntea, ori numai cu mîna dreaptă.

Termenii „ogoarele şi ţara" concretizează noţiunea prin perspectiva vastă a pămîntului cultivat, a civilizaţiei.

Versurile 8–11 confirmă o anumită simetrie a argumentaţiei („o spune / Pămîntul"; „Mărturisesc ogoarele şi ţara"), producînd impresia de stăruinţă în efort, de ciclu neîntrerupt al prefacerii naturii.

Versul „Că ţi-ai purtat prin veacuri greu povara" se referă la ţăranii din toate timpurile, un lanţ nesfîrşit de generaţii, invocate în strofa a doua, care au purtat „greu povara" prin veacuri. Ţara s-a aşezat, „s-a clădit" pe temelia sacrificiului lor. Expresia e figurată: „povara", „sînge", „sudoare". Se detaşează imaginea simbolică a unui ţăran uriaş trecînd prin secole încovoiat de poverile care îi apleacă faţa spre pămînt.

Conectînd această imagine la strofa a doua, efectul stilistic al metaforelor dezrobirii se amplifică grandios. Sugestia unui timp al renaşterii („Ceasul deşteptării"), un moment al zguduirii temeliilor lumii, ce „deşteaptă şi morţii" pentru marea înviere, aminteşte atmosfera poeziei lui Octavian Goga, în ciuda distanţei dintre aceste două voci ale poeziei noastre. Jertfa şi munca („sînge şi sudori"), legînd trecutul de viitor, („morţii" – strămoşii de „strănepoţi"), timpuri mereu solidare cu prezentul pentru ţăran, sînt combustia subterană a unui seism istoric. Ţăranul se ridică pe o altă treaptă a umanităţii lui, a existenţei lui. Deşteptarea morţilor, construcţie hiperbolică elogiind forţa miraculoasă a ţărănimii răzvrătite, revelează tensiunea stilistică a rostirii poetice.

Poemul se încheie cu două versuri izolate de corpul textului, prin care se conchide că *poetului* îi este imposibil să mai facă ţăranului „un cîntec", sub motivul artei sale insuficiente: „Să-ţi fac un cîntec? Vorbele-mi sînt goale/ Şi nu au frumuseţea din cîntecele tale." (Care sînt acele „cîntece"? Desigur literatura populară, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales cea în versuri, doine, balade, colinde). Micşorîndu-se pe sine printr-o exagerare cu intenţie, poetul înalţă personalitatea artistică a ţăranilor. Aceasta nu este, firește, numai o nouă expresie a sentimentelor, ci şi o tehnică literară. A folosit-o şi Eminescu într-un poem foarte cunoscut.

Ultima strofă e un fel de concluzie, legată de aspectul dubitativ (de îndoială, nehotărîre) inițial prin interogaţia poetică. Certitudinea meritelor ţăranului, a cărui virtute culminantă, talentul artistic e argument suprem în pledoaria cuprinsă în poezie, descumpăneşte pe *poet*. Sînt fraţi întru cîntare poetul şi ţăranul, dar ultimul aşează în cîntecele lui o frumuseţe alături de care orice altă stihuire se va dovedi inexpresivă, „goală", zadarnică.

Într-un cuvînt, *Bade Ioane...* dezvăluie fiinţa exemplară a ţăranului român. Nedreapta suferinţă, modestia, forţa creatoare apar şi la Octavian Goga ca proprii lumii ţărăneşti. Capătă proeminenţă în text momentul răzbunării silniciilor seculare – la Goga ca o povestire, la Arghezi ca un fapt împlinit. Îi apropie pe cei doi mari poeţi smerenia în faţa truditorilor pămîntului şi ctitorilor ţării.

Limba în care scrie Arghezi este apropiată de aceea a ţăranului, artistul împrumutînd de la confratele din veac privirea şi vorbirea îndreptate spre miezul lucrurilor. Expresii precum „povara", „ţara / Clădită-n suferinţă", „ceasul dezrobirii", „ai deşteptat şi morţii", „vorbele-mi sînt goale", „nu au frumuseţea din cîntecele tale", decupate din text, par banale ca imagini artistice; chiar „sînge şi sudoare" nu se distinge printr-o originalitate deosebită. În ce constă atunci puterea de seducţie a acestor versuri pe o temă atît de cunoscută? Ceea ce emoţionează este însăşi această lipsă de căutare a „stilului", această „spontaneitate", începînd cu afectuosul „bade Ioane", adresare simplă şi plină de iubire cu care Arghezi se aşează lîngă ţăran ca să-l aline cu un cîntec, să-i arate că noi cei de acum nu l-am uitat, că vrem să-l înţelegem pe el, nebiruitul şi obiditul „badea Ion". Firescul comunicării izvorîte din adîncimea sentimentului produce vibraţia lirică.

Simplitatea în literatură se „construieşte" însă cu mijloacele artei, nu apare spontan. Arta „firescului" arghezian este dintre cele mai înalte. (D. B.)

Mihail Sadoveanu: DOMNU TRANDAFIR

Povestirea *Domnu Trandafir* este concepută ca o scrisoare. În cîteva rînduri, autorul se adresează direct destinatarului, numindu-l cu afecţiune: „prietene", „frate dragă" şi îi comunică intenţia sa de a-i vorbi despre domnul Trandafir, fostul său învăţător. Înţelegem că i-a mai vorbit, deoarece spune că îi va vorbi *şi* în

această scrisoare despre omul care l–a învăţat carte. Din acest motiv, tonul autorului este cald, apropiat, familiar. Naraţiunea este o evocare, adică o reînviere a unor întîmplări trecute, în aşa fel încît ele să pară că se desfăşoară înaintea ochilor noştri. Textele în care sînt povestite amintiri din viaţa autorului au un caracter memorialistic. Ele sînt convingătoare prin faptul că se referă la o realitate trăită, nu imaginară. În fragmentele din manual, Mihail Sadoveanu evocă chipul luminos al învăţătorului său, în cadrul mai larg al amintirilor din copilărie, petrecută într–un vechi tîrguşor moldovenesc, de la malul Siretului. Întreaga povestire respiră o atmosferă de lumină blîndă, învăluitoare, de uşor regret pentru timpul care nu se mai întoarce decît în amintire. Tonul este plin de căldură, fiindcă vîrsta cea mai nevinovată, cînd nimic rău şi urît nu putea să existe, stîrneşte duioşie şi melancolie.

Întors după multă vreme în tîrguşorul natal, omul matur este cuprins de un fel de nelinişte a aducerii aminte. El colindă „în lung şi în lat locurile cunoscute“, spunînd că „au rămas vii“ pentru sufletul său „întîmplările luminoase ale copilăriei“. Ca şi în cazul lui Creangă, şi în acest text sadovenian copilăria apare ca o vîrstă a fericirii depline, ca un timp aflat mereu în lumină, neumbrit de nimic, de nici o tristeţe, de nici o grijă, de nici o tulburare. Fireşte că o astfel de privire asupra acestei vîrste este înseninată şi de trecerea anilor, care vor fi şters orice adumbrire. Întîmplările primei vîrste omeneşti i–au rămas *vii* omului matur pentru că sufletul copilului descoperă ca pe un miracol lumea, viaţa, iar sufletul aceleiaşi fiinţe, peste care s–au aşezat valurile vremii, a rămas la fel de proaspăt, de deschis la frumuseţea vieţii, deşi acea lume a apus. Distanţa în timp este subliniată şi gramatical prin folosirea repetată a perfectului compus pentru prezentul povestirii: „Am văzut“, „Am văzut iarăşi“, „Şi–am mai văzut“, „Pe toate le–am văzut“, „M–au înfiorat“, „M–au bucurat“. Timpul copilăriei este imperfectul, un trecut care arată repetarea acţiunii verbale, ca şi cum aceasta nu ar fi încetat: „Mă scăldam cu dracii de sama mea“, „Ne bălăceam“, „Ne ungeam cu nomol“, „ne alungam,“ „ne jucam de–a ascunsul“. Sub soarele verii, pe malul Siretului, în „întinsele zăvoaie de sălcii cenuşii“, în „desişurile cu mure“, „prin poieni“, sau noaptea, în „şurile dărăpănate“, jocul copiilor izbucnea poleit de orbitoarele culori ale naturii („curcubee de stropi“), în fiorii colţurilor negre. Povestitorul îşi aminteşte naivitatea spaimelor de atunci ca şi cum le–ar retrăi: „intram cu grozavă frică de bursuci“, „Cu cît fior căutam prin colţuri negre“. Rîsul şi mişcarea dezlănţuită a trupurilor tinere dau cititorului senzaţia de izbucnire curată şi nestăvilită a unei vîrste cînd omul trăieşte în inocenţă ca şi natura.

Cel mai mult, însă, M. Sadoveanu doreşte să revadă locul „unde odată era şcoala“. El notează cu nostalgie: „numai locul a rămas“. Această suprafaţă goală se însufleţeşte, sub privirea încărcată de amintiri, de „freamătul de copii“ din prima dimineaţă de elev, de bucuria pe care o dădeau iernile cu „uriaşi de zăpadă“.

Scanned with OKEN Scanner

În mijlocul acestei lumi reînsufleţite cu puterile sufletului se înalţă figura Domnului Trandafir. Observăm că maturul îl numeşte, după atîţia ani, tot Domnu Trandafir, că i-a rămas de-a lungul vieţii, *învăţător*. Intrăm în partea a doua a evocării, în care amintirile refac portretul unui om de o nespusă bunătate şi modestie. Prima amintire care revine din întunericul timpului este momentul în care copiii primeau din mîna învăţătorului cîte două pere „de gustare" la începutul vacanţei. Portretul fizic este sumar şi reţinem din el amănuntul semnificativ al ochilor „foarte blajini" ai învăţătorului. Povestitorul însuşi atrage atenţia că nu va vorbi despre gramatică sau aritmetică, adică despre ceea ce i-ar fi putut învăţa oricare alt dascăl, ci mai ales despre „învăţătura cealaltă, sufletească" pe care le-o da Domnul. De aceea îşi aminteşte fostul şcolar toate acele gesturi, care erau ale sufletului, precum învăţătura „poeziilor eroice", a cîntecului, cînd Domnul încrunta „puţin din sprîncene" şi „dădea uşor tonul", pornind „glasurile tinere, într-o revărsare caldă", sau de privirea lui blîndă, „cu zîmbet liniştit", cînd citea din poveştile lui Creangă. Învăţătorul ţinea cartea Humuleşteanului „la piept, în dreptul inimii" şi „se făcea o tăcere adîncă, ca într-o biserică". Aceste fapte îl arată pe învăţător ca om ce iubeşte atît de mult copiii, încît doreşte să-i înveţe mai presus de orice chiar iubirea. Sadoveanu îl numeşte pe acest om care avea „prisos de bunătate în el": „apostol". Apostolul în acest caz înseamnă o fiinţă dăruită luminării poporului pînă la sacrificiul de sine. Domnu Trandafir nu trăia pentru el, ci pentru numeroşii copii pe care i-a învăţat toată viaţa lui. O întîmplare mai deosebită înviorează povestirea. Domnul Trandafir este vizitat, într-o zi, de doi orăşeni care vor să vadă şcoala, copiii şi o lecţie „aşa, de curiozitate". Este, de fapt, o inspecţie la care participă însuşi „ministrul şcoalelor". Farmecul evenimentului constă în faptul că învăţătorul, bun gospodar, ca orice om de la ţară, şi prins cu descărcatul unui car de fîn, nu bănuieşte nimic, întîmpinîndu-i pe cei doi domni în chipul cel mai firesc, ca pe nişte oameni osteniţi de pe drum şi de căldură. Le oferă dulceţi, cafea şi le arată o lecţie „cum o făcea el totdeauna". Impresionează autenticitatea personajului, adică dorinţa lui de a părea exact ceea ce este şi mai ales de a nu părea mai mult decît este. Şi fireşte, ne tulbură puterea lui de a însufleţi orice lucru cu dragoatea care izvorăşte neîncetat din inima lui bună. Ochii orăşenilor sînt dintr-o dată încălziţi. Glasurile tinere şi rîvna plină de har a învăţătorului acţionează cu puterea vrajei asupra oaspeţilor. Nu este, de fapt, o inspecţie şcolară, ci o întîlnire omenească, care stîrneşte înaltului personaj un profund respect. Duioşia îşi are izvor şi în contrastul dintre modestul învăţător, pierdut într-un colţ de ţară, şi personajele înalte, venite dintr-o altă lume, mult mai complicată şi mult mai puţin pură. Această deosebire transpare în vorbele bătrînului dascăl: „Ce are să caute ministrul aici, în sărăcia asta a noastră?" Ca să accentueze sfiala dascălului de a se preţui pe sine, povestitorul mai notează

Scanned with OKEN Scanner

că „Domnu Trandafir“ „mult s–a minunat“ de această întîmplare. Nimic nu se spune despre mîndria lui, despre satisfacţia de a fi impresionat pe mai marii „şcoalelor“. Autorul reia observaţia simplă care precede fragmentul vizitei la şcoală, că „Domnu“ nu–i învăţa decît din dragoste. Nici pentru că trebuia, nici pentru că i se plătea, nici „din pricină că se temea de cei mari“. Relaţia cu învăţăceii este paternă: „parcă eram copiii lui“.

Portretul dascălului îmbogăţeşte ideea de om, încrederea în puterea omului de a schimba înfăţişarea lumii şi chiar de a învinge numai prin iubire şi bunătate moartea. Spunem aceasta fiindcă „Domnu Trandafir“, îngropat de mult, pe pămîntul pe care l–a sfinţit cu munca lui, trăieşte în mintea şi în sufletul elevilor lui. Scriitorul pare a contrazice ideea că numai personalităţile ştiute de toată lumea pot rămîne nemuritoare. Calitatea de om adevărat este la fel de glorioasă, iar locul pe care a trăit rămîne însemnat, chiar dacă timpul şterge aşezările: „În locul acela odată a trăit un om“. (D. B.)

Ion Agârbiceanu: DARUL LUI MOŞ MIRON

Darul lui moş Miron înfăţişează o întîmplare din timpul războiului pentru întregirea neamului românesc. Faptele se petrec în 1916, anul intrării României în război. Într–un sat transilvănean, un bătrîn singur şi sărac se interesează zilnic, mergînd la gară şi vorbind cu soldaţii sosiţi de pe front, despre intrarea românilor în război. În faţa acestor oameni cu feţe „supte şi înnegrite“, aducînd „aerul războiului îndepărtat“, bătrînul are o sfială ciudată. „I se părea că–s vrednici de–o cinste deosebită“, deşi erau atît de tineri, ar fi putut să–i fie nepoţi. El nu spune de la început ce–l interesa, vorbind pe ocolite şi numai în cele din urmă e silit să vorbească deslușit, pentru ca soldaţii, bolnavi sau veniţi în concediu, să–l poată lămuri.

„De cum a dat gură de primăvară“, proviziile moşneagului s–au sfîrşit şi, fiind vremuri grele, „bucatele erau scumpe foc“. Moş Miron începe să lupte cu sărăcia, cu foamea. Cere ajutor la primărie, dar neavînd pe nimeni din familie plecat pe front, nu primeşte nimic. Merge apoi pe la neamuri (avea fraţi şi alte rubedenii), pînă cînd „i s–a tăiat apa şi de la moara asta“. Munceşte pe la casele oamenilor, căci începuse „prăşitul cucuruzului“ şi era „lipsă mare de pălmaşi“. Toţi îi atrag, însă, atenţia că ar putea vinde otava, marfă bine plătită la acea vreme. Primarul se oferise să i–o cumpere chiar el, dar bătrînul refuzase supărat, afirmînd că n–ar avea primarul bani să–i cumpere otava. „Rudeniile“ sînt de aceeaşi părere, anume că pe otavă ar lua „bani frumoşi“. Toţi sînt convinşi că bătrînul aşteaptă să crească preţul otavei, s–o vîndă „pe–un car de bani“. Auzind vorbele neamurilor, moş Miron a plecat cu tot

Scanned with OKEN Scanner

atîta grabă şi nemulţumire, fără a se mai întoarce, ca şi de la primărie: „s–a dus ca din puşcă".

După intrarea României în război, moş Miron nu–şi mai părăseşte gospodăria, veghind noapte de noapte, trăgînd cu urechea „să prindă vuietul războiului". În cea de–a treia săptămînă de pază necurmată, moş Miron prinde sunet de copită şi iese în drum „adulmecînd depărtările". Era noapte. Întîlneşte o patrulă de cavalerie românească. Le oferă soldaţilor otavă pentru cai, dar aceştia neavînd „vreme pentru asta", promit să primească „darul" la întoarcere. Se întorc după două ceasuri şi mulţumesc moşneagului care scosese la poartă şapte legături de otavă. Bătrînul o laudă şi de acestă dată: „Strămătură, nu alta!". Cînd, peste trei zile, prin satul lui moş Miron trec coloanele armatei române, bătrînul împrăştie otava înaintea boilor şi cailor. „Prin învălmăşeala aceea de oameni şi de vite se vedea un bătrînuţ în straie albe, cu capul gol cum tot iese pe portiţă cu cîte–o sarcină de otavă"; „în mînă ţinea o pîne albă căpătată de la soldaţi". Nu–şi mai caută pălăria, pierdută în pod prin otavă, nu bagă de seamă nici lacrimile care–i cădeau neîncetat pe pîinea din care muşca.

Cea mai interesantă întrebare în legătură cu această naraţiune ar fi: de ce moş Miron îşi ascusese gîndul? Ceea ce dorea el să facă era o faptă foarte frumoasă, care ar fi fost admirată de toată lumea. Pentru ce nu–şi dezvăluise intenţia de a păstra otava pentru caii luptătorilor noştri, îndurînd atîtea lipsuri şi mai ales bănuiala că nu–şi vinde otava din cauza setei de cîştig? Planul moşneagului e tainic şi în aceasta vedem adîncimea sentimentelor sale, discreţia lui, o trăsătură caracteristică a ţăranului român. Bătrînul e sobru şi sfios; nu pune întrebări directe, îşi ascunde cu modestie intenţia de a participa la victorie cu singura sa avuţie. Ca într–o cunoscută pildă biblică, darul său este nepreţuit fiindcă moş Miron nu dăruieşte din prisosul său, ci oferă cu dragoste toată „averea" lui: otava. Modul în care o face este de asemenea plin de înţeles. Oferta are loc noaptea, prima oară, iar a doua oară, moş Miron se amestecă în învălmăşeala de oameni şi vite. În ambele cazuri, scriitorul sugerează discreţia faptei moşneagului, anonimatul gestului. Nu ni se dă numele întreg al ţăranului, nici numele satului transilvănean. Ele rămîn neştiute pentru că nu au importanţă. Întîmplarea putea avea loc în orice sat. Mulţi bătrîni vor fi avut aceleaşi sentimente în clipa cea mare a războiului sfînt pentru întregirea neamului. Tulburarea bătrînului în faţa soldaţilor sosiţi la gară, a celor din patrula de cavalerie, lacrimile sale izvorînd „în neştire" exprimă emoţia copleşitoare a unui om pentru care viaţa nu mai are înţeles decît închinată cauzei comune a românilor din Transilvania. Nu ştim cum a trăit acest om, nici de ce era singur, fără copii şi nepoţi. Ştim doar că nu îngăduie să i se afle gîndul, că are tăria de a îndura foamea, sărăcia şi dezaprobarea oamenilor. Puterea lui sufletească îl ajută să aştepte, să pîndească evenimentele şi să se facă folositor fără a mărturisi nimănui nimic, cu toate că avea fraţi şi neamuri

Scanned with OKEN Scanner

şi cunoştea, desigur, pe toţi cei din sat. El „intră în război" conform planului său „secret". Această tărie sufletească în trupul împuţinat de vîrstă impresionează pe cititor. Povestirea s-ar fi putut intitula şi „Taina lui moş Miron", pentru că autorul izbuteşte să înfăţişeze taina unui suflet, sentimente a căror adîncime e ascunsă cu grijă şi care sînt dezvăluite cu smerenie, prin faptă, nu prin declaraţii.

Agârbiceanu nu descifrează în cuvinte frămîntările sufleteşti ale personajului. Le întrezărim din comportamentul acestuia. Sînt prezentate, prin urmare, indirect.

Expresiile populare care apar în cele cîteva părţi descriptive şi în dialoguri creează atmosfera satului transilvănean, ne apropie de oamenii care trăiau în acele locuri.

Iubirea de neam, exprimată fără nici un cuvînt, puterea de a îndura pentru ca prin sacrificiu să poţi deveni folositor, oricît de neînsemnată ţi-ar fi contribuţia, iată ce transmite *Darul lui moş Miron*. (D. B.)

Traian Coşovei: PĂDUREA LETEA

Traian Coşovei este un scriitor contemporan, care realizează în *Pădurea Letea* o frumoasă descriere a unui ţinut aşezat parcă între realitate şi irealitate. Primele două fraze surprind împrejurimile pădurii Letea şi apariţia ei stranie, misteroasă, în mijlocul „nisipurilor potopite de soare". Este deosebit de semnificativă compararea pădurii cu un sfinx. Sfinxul este un personaj mitologic „tainic, misterios". Întocmai se înfăţişează şi pădurea, definită prin două epitete relevante: „tăcută", „neclintită". Tăcerea şi imobilitatea înseamnă mister, taină. Dar pădurea mai are un atribut important, care apare în a doua frază a descrierii. Ea este impunătoare: „se ridica stăpînind depărtările". Cea de a treia frază traduce în chip explicit impresiile de mai sus: „Părea o pădure fantastică, o nălucire uriaşă, plutind pe imensitatea de nisipuri şi stufării". Un element care contribuie la aspectul ciudat al acestei păduri este chiar mediul în care a crescut. În peisajul românesc pădurea se asociază de obicei cu terenul solid, înălţîndu-se mai ales pe dealuri şi munţi. O pădure *nestatornică*, „plutind" (chiar dacă această plutire este numai o aparenţă) apare ca un fenomen dintre cele mai stranii. Pădurea este străjuită de tăcere şi învăluită în nuanţe *verzui* – culoare ce adînceşte senzaţia de iluzie, de nedesluşit. „Cerul bătea în verde", nisipurile erau acoperite „cu un abur verde". Aflată în vecinătatea apelor, pădurea împrumută ceva din verdele acvatic, înrudit cu misterul verdelui vegetal, şi din mişcarea imensităţii lichide: „putea fi asemuită cu crestele înalte, verzi, ale mării". Această impresie de uriaşă împietrire acvatică sporeşte atracţia enigmatică a pădurii.

Scanned with OKEN Scanner

Următoarele atribute definitorii ale pădurii Létea sînt: „uriesenia" şi aspectul „întortocheat" („Stejari înalţi, uriaşi", „frasini şi plopi uriaşi", „liane uriaşe"). Remarcăm faptul că, deşi descrierea presupune şi impune, sub aspect gramatical, mai mult substantive şi adjective, autorul foloseşte totuşi în prezentarea vegetaţiei numeroase verbe: „se căţărau", „se împleteau", „se aruncau", „se pierdeau". Impresia (efectul) este de *mişcare* neîntreruptă a vegetalului. Avem senzaţia că acest univers verde ascunde întîmplări nebănuite.

Stejarul din marginea Hajmacului este descris amănunţit de autor, de parcă acesta ar vrea să înţeleagă povestea vieţii copacului, cu coaja „pietrificată", cu tulpina „strîmbată", „închinat" „tuturor punctelor din roza vînturilor". Stejarul pare un personaj vegetal străvechi, care păstrează parcă în memoria lui întreaga istorie a vieţii pe pămînt. Impresia autorului este de intervenţie a unei fiinţe nevăzute în existenţa pădurii, iar referirea la „Strîmbă–Lemne" ne duce cu gîndul la lumea basmului. Totuşi nu apare în text nimic supranatural. „Fantasticul" pădurii este altul decît acela din poveşti, care, prin comparaţie, apare chiar mai limpede, mai luminos, mai clar. În *Pădurea Letea*, fantasticul este numai sugerat. Din acest motiv el devine şi mai tulburător. Sîntem departe de miracolele basmelor. Aici miracolul rămîne mereu o promisiune, este într–una amînat, dar simţi că ar putea apare în orice clipă.

Textul se încheie cu o imagine culminantă. Pădurea se iveşte ca „un uriaş cu mii de braţe" care pare a vrea să se sprijine pe cer, dar negăsind un punct de sprijin în văzduh „persevera să se susţină prin puterile ei". Ea nu se află numai între ape şi uscat, ci şi între pămînt şi cer. O pădure aproape mişcătoare, ce aspiră spre înălţimi, răsturnînd parcă ordinea firească a naturii, este o privelişte rară şi fascinantă, adică irezistibil de atrăgătoare – unul din splendidele mistere ale naturii. (D. B.)

CLASA A VI–A

TOMA ALIMOŞ

Toma Alimoş este o baladă cu caracter eroic. De obicei, haiducii luptau împotriva duşmanilor dinăuntrul ţării, boieri, străini îmbogăţiţi la noi. Totuşi această baladă nu prezintă un conflict între bogaţi şi săraci, ci un conflict între bine şi rău, reflectat în

Scanned with OKEN Scanner

caracterul personajelor. Balada are peste o sută de variante, există deci peste o sută de balade cu aceiaşi eroi şi în linii mari acelaşi conflict; ar trebui citite cît mai multe din ele pentru a o cunoaşte.

În această variantă, culeasă de G. Dem. Teodorescu, se pot distinge patru părţi: situaţia de la începutul baladei – singurătatea haiducului, nedreptatea făcută lui Toma, înjungheat mişeleşte de Manea, răzbunarea haiducului şi moartea sa. Subiectul acestor balade e întotdeauna simplu şi impresionant prin statura măreaţă a eroilor.

Personajele principale – Toma şi Manea sînt văzuţi în alb şi negru. Poporul nu cunoaşte nuanţele: omul este ori cu desăvîrşire bun ori cu desăvîrşire rău. Adevărata adversitate dintre cei doi, dincolo de acuzele formulate de Manea, e provocată de acest fapt. Portretele în creaţia versificată populară sînt foarte sumare atunci cînd se face caracterizarea directă a personajelor. Însuşirile fizice sînt în acord cu cele de caracter, întrucît pentru popor înfăţişarea omului exprimă firea şi apucăturile sale. Calităţile fizice ale lui Toma sînt adunate în expresia „nalt la stat", iar însuşirile morale în „mare la sfat" – înţelept, cu judecată dreaptă, chibzuit, cu experienţă. Vitejia trebuie să fie întotdeauna superlativă: „şi viteaz cum n-a mai stat" (cum nu mai există altul). Ocupaţia şi originea („haiduc din Ţara de Jos") sînt esenţiale, fiindcă poporul aşează oamenii în categorii de acest fel, bine stabilite; de aceea precizarea e aşezată înaintea portretului individual. Într-o perfectă opoziţie, Manea e definit prin termenii „slut", „urît", „gros", „arţăgos", stabilind contrastele *„nalt la stat" – slut, urît, gros* şi *mare la sfat – arţăgos*. El e prezentat întîi prin posesiune – „stăpînul moşiilor şi domnul cîmpiilor", prin care Toma ar fi trecut, neplătind „vamă."

Contrar aşteptărilor noastre legate de o baladă cu haiduci, Toma nu luptă. Se află într-un moment de odihnă şi de pace sufletească, mîncînd, alături de calul său. După abicei, Toma vrea „să închine". Vinul nu se bea în singurătate, după cum nici masa, conform unei vechi tradiţii nu se ia de unul singur ci în tovărăşie. Omul trebuie să fie mulţumit, vesel şi prietenos în asemenea momente. Există un adevărat ceremonial al ospătării. De aceea, Toma îşi simte cu atît mai apăsătoare singurătatea. El îşi priveşte „tovarăşii" – de fapt însemnele haiduciei: calul, armele, codrii. Toate îi răspund, umanizate, dar nu pot înlocui comunicarea umană, fapt cu fineţe exprimat. Absenţa omului „se încheagă" din prezenţa unor elemente nonumane. Concreteţea acestora este un semn „material" al singurătăţii eroului. Evidenţierea dureroasei inexistenţe a unei fiinţe omeneşti se face prin contrastul dintre afecţiunea haiducului şi lipsa de conţinut viu, comunicabil, evidentă în *fiare reci, lemne seci, vită mută*. Ulmii, fagii, brazii, paltinii sînt „fraţiorii". Dar ei apar mai mult ca protectori post-mortem. Gîndul la moarte poate fi un fior produs de solitudinea greu supotată de haiducul devenit în această secvenţă erou *liric*. Elementele invocate răspund haiducului, dar nu-i risipesc sentimentul singurătăţii, altminteri el

Scanned with OKEN Scanner

nu al fi dorit tovărăşia lui Manea. Duşmanul Manea este preferat totuşi *fraţilor* şi *surorilor* necuvîntătoare. Manea are o singură calitate, aceea de a fi o fiinţă omenească, şi nu vom vorbi aici numai de generozitatea haiducului sau de rînduiala ospătării, ci şi de vulnerabila sa condiţie umană. Intriga baladei o constituie singurătatea lui Toma.

Toma nu doreşte o răfuială, ci o *judecată*, pe care vrea însă să o amîne şi să nu strice obiceiul sfînt al mesei şi al ospeţiei, care trebuie, după nescrise legi, să aşeze între ei o pace, măcar temporară. Îl pofteşte, după datină, să bea din ploscă pe jumătate – parte frăţească, chezăşie a dreptăţii („şi bea ici pe jumătate ca să ne facem dreptate"). Manea încalcă legea ospeţiei şi a dreptăţii. A ridica mîna împotriva celui căruia i-ai acceptat ospitalitatea este una din crimele aspru pedepsite în societăţile vechi. Haiducul cel viteaz trebuie nu doar să răzbune moartea sa apropiată, dar şi să reaşeze o ordine perturbată. Cele două laşităţi săvîrşite de Manea îl condamnă pe acesta la moarte, după prevederile nescrise ale voiniciei. Situaţia se inversează – Toma devine acuzatorul. El cere *samă* lui Manea, folosind ironic şi ameninţător cuvintele acestuia: „nu fugi, că n-am dat vamă, / nu fugi, c-o să-mi dai seamă!".

„Murgul" e dintr-o familie năzdrăvană, precum caii din basme. Puteam s-o bănuim încă de cînd părea „vită mută". Metalul preţios care împodobeşte într-un fel sau altul un animal semnalează nobleţea acestuia şi a stăpînului. Calul e vorbitor şi iute ca şoimii (în unele creaţii populare el chiar participă împreună cu şoimul la o competiţie, întrecîndu-l în iuţeală). Tot ca în basmele fantastice, calul „zboară" atît de repede încît depăşeşte ţinta, trebuind să se întoarcă. Deşi personificat, totuşi acest tovarăş al eroului nu are în balade rolul de îndrumător al protagonistului, pe care îl joacă în basme.

După ce îl ucide pe Manea, ca în multe balade, retezîndu-i capul, Toma rosteşte un testament prin care lasă murgului grija înmormîntării. Singur în pustietate, ca şi ciobanul mioritic, natura şi animalul credincios vor săvîrşi cele trebuitoare pentru odihna mortului. O altă dispoziţie testamentară priveşte pe un *frate* de vitejie, căruia îi este hărăzit calul, fiindcă în credinţa poporului omul trebuie să lase un urmaş, o fiinţă care să-i continue într-un fel existenţa, în cazul de faţă lupta haiducească. Haiducul nu se arată înduioşat de moartea sa, nu se vaită şi nu o găseşte nedreaptă. Dimpotrivă, se arată liniştit, împăcat: „ce-am gîndit / am izbîndit, / dar şi ceasul mi-a sosit". Aşa cum prevăzuse, îl plînge întreaga natură, cu care românul fraternizează în viaţă şi în moarte, iar alături de ea, calul. Plînsul animalelor după stăpîn (al oilor, în *Mioriţa*) apare în cele mai vechi scrieri ale lumii ca expresie a calităţilor alese ale dispărutului.

Cele mai multe balade cu caracter eroic prezintă fapte de vitejie incredibile. Le observăm şi în *Toma Alimoş*, haiducul încingîndu-şi brîul peste o rană mortală şi încălecînd pe un cal care „zboară", iar apoi îl îngroapă.

Scanned with OKEN Scanner

Balada povesteşte ultima întîmplare vitejească din viaţa lui Toma. Moartea sa nu poate fi decît eroică. El moare aşa cum a trăit: demn, plin de mîndrie, alături de calul şi armele sale, în singurătatea codrilor. Seninătatea în faţa morţii şi liniştea sufletească a haiducului care şi-a împlinit menirea îl înalţă deasupra întîmplării nefericite, transformîndu-i moartea într-o izbîndă. Prin urmare, nu putem vorbi de un deznodămînt nefericit.

Balada are o anumită simetrie ca şi cum ar exista o linie de centru, iar în ambele părţi fapte asemănătoare. Episodul central este pedepsirea lui Manea, precedat şi urmat de solitudinea haiducului. Termenii de contrast sînt aşezaţi simetric – generozitatea lui Toma – laşitatea lui Manea, mînia lui Manea, mînia haiducului.

Există locuri comune ale poeziei populare, precum şi formule caracteristice: formula introductivă, situarea lui Toma într-un spaţiu anume, unde se întîlnesc muntele şi cîmpia, la *puţul porumbului*, deci nu într-un loc oarecare, reacţia naturii la ataşamentul haiducului faţă de ea, precum şi grija acesteia pentru *odihna* celui răpus („c-oi muri / m-or tot umbri, / cu frunza m-or înveli, / cu freamătul m-or jeli.") dialogul cu calul, testamentul lăsat animalului credincios, pagubele de care se plînge Manea, amînarea morţii (prin încingere cu *brîu lat*) pînă la pedepsirea vinovatului apar şi în alte balade cu caracter eroic sau în alte tipuri de poezii populare. Credincios concepţiilor sale, poporul a cristalizat în versuri stabile situaţii, personaje, întîmplări; el apelează la aceste formulări categoriale pentru că reacţiile şi gîndirea sa sînt modelate de tradiţie. Totuşi niciodată creaţia populară nu dă impresia de monotonie, în aşa măsură este capabil artistul anonim să recombine elementele stabile pe trunchiul original al subiectului, al aspectului de viaţă pe care îl înfăţişează.

Pentru a înţelege o operă precum *Toma Alimoş* e bine să citim cît mai multe balade vechi şi foarte vechi înfăţişînd întîmplări uimitoare şi fapte extraordinare, conţinînd uneori aspecte pe care nici specialiştii în folclor nu le-au limpezit cu totul. (D. B.)

Costache Negruzzi: SOBIESKI ŞI ROMÂNII

Alături de Bălcescu şi Alecsandri (dintre autorii studiaţi), Costache Negruzzi aparţine unei epoci literare în care istoria a fost model şi îndemn pentru redeşteptarea neamului românesc. Scrierile adunate sub titlul *Fragmente istorice* învie pilduitor întîmplări vechi, intrate în legendă. Negruzzi este atras de întîmplări eroice, pe care le evocă dramatic într-o construcţie literară echilibrată riguros. Din acest motiv, momentele povestirii *Sobieski şi românii* se pot delimita cu folos pentru a-i înţelege conţinutul. Cetatea

Scanned with OKEN Scanner

Neamţului, a cărei asediere de către oastea polonă, sub comanda regelui Ion Sobieski, la sfîrşitul secolului al XVII-lea, pare a fi o întruchipare a rezistenţei împotriva tuturor cotropitorilor. Ochiul povestitorului se apropie de cetate, iar în final privirea se retrage, reaşezînd parcă cetatea în pagina vie a cronicii. Introducerea în atmosferă – expoziţiunea – prezintă drumul către cetate, străbătut de armata polonă în toamna anului 1686, în retragerea ei din faţa turcilor şi tătarilor. Rolul expoziţiunii este de a crea culoarea istorică a evenimentelor ce vor urma. Autorul înfăţişează armata în degringoladă: „trăsuri, bagaje, pedestraşi, şleahtă pospolită, amestecaţi, în neregulă, cu steagurile strînse, cu capul plecat, cu armele răsturnate, cu întristarea pe faţă şi cu durerea în inimă." Enumeraţiile vizualizează starea „ticăloasă" a unei oştiri înfrînte, înfometate şi demoralizate. În fruntea ei se află însuşi Sobieski, regele Poloniei, prezentat cu ironie ca „eroul creştinătăţii, mîntuitorul Vienii!". În suita regelui se află hatmanii Iablonovski şi Potoţki. Ivirea cetăţii Neamţului, „trufaşă", „pe sprînceana dealului", care insuflă regelui dorinţa de a o cuceri, constituie intriga povestirii, punctul narativ din care se va dezvolta conflictul între trufia polonilor, poftitori de bogăţii, şi bărbăţia puţinilor apărători ai cetăţii, care stau cu modestie şi dîrzenie de pază. Intriga aşează faţă în faţă două tabere duşmane disproporţionate, de o parte o armată întreagă, cu tunuri, iar de cealaltă o mînă de oameni, numai nouăsprezece plăieşi. Istoria şi literatura noastră ne-au obişnuit cu astfel de confruntări. Se înfruntă de fapt două realităţi morale despărţite de zidurile bătrînei cetăţi: afară, puterea străină invadatoare, înăuntru tăria inimilor viteze care-şi apără „sărăcia şi nevoile şi neamul", cum va scrie Eminescu mai tîrziu. Desfăşurarea acţiunii înlănţuie faptele paralele şi contrastante ale celor două tabere: organizarea rezistenţei plăieşilor, cu simplitate şi hotărîre, solia regelui polon orgolioasă şi dispreţuitoare, lupta pentru cetate, eroismul moldovenilor, capitularea condiţionată a apărătorilor cetăţii, pierderile leşilor, „fără spor" în luptă.

Vorbele ceremonioase şi mîndre ale solului atîrnă uşor în cumpănă cu răspunsul dîrz şi firesc, în limba poporului, dat de bătrînul plăieş: „Mai bine Măria sa şi-ar căuta de drum şi ar da pace unor oameni care nu i-au făcut nimică. Cetatea n-avem gînd să i-o dăm cu una, cu două, măcar că nu sînt în ea nici averi, nici merinde. Tot ce-i putem da este plumbul din pusce, pre care i-l vom trimite noi de pe ziduri, fără să se mai ostenească să vie înăuntru". Ironia dispreţuitoare a plăieşului striveşte fala cuvintelor goale ale trimisului regal. Lupta este prezentată pe scurt: tunuri, bătînd necontenit, de o parte, „gloanţe care nu făceau greş", de cealaltă. Sînt consemnate zilele bătăliei ca într-o cronică: „În ziua dintăi", „a doua zi şi a treia zi", „a patra zi". Cei cîţiva plăieşi *scriu* prin jertfa lor istoria. Curajul, demnitatea şi hotărîrea nu-i părăsesc nici atunci cînd, rămaşi doar nouă, ridică „ştergar alb". Se predau, dar pun condiţii şi bătrînul lor conducător încheie epi-

Scanned with OKEN Scanner

sodul la fel de ironic: „– Zece din noi au pierit din mila Măriei tale". Cînd Sobieski află că oastea lui s–a bătut numai cu nouăsprezece moldoveni, întreaga întîmplare ni se înfăţişează ca o glumă enormă la adresa făloşeniei leşeşti. Acest lucru îl simte şi regele, care, „turbat de mînie", hotărăşte să–i spînzure pe supravieţuitori. Povestirea atinge punctul culminant al subiectului ei, participarea cititorului fiind mai intensă ca oricînd. Impresionat de vitejia apărătorilor moldoveni, hatmanul Iablonovski sfătuieşte pe rege să nu–şi uite făgăduinţa că–i va lăsa slobozi pe plăieşi. Recunoscînd adevărul faptelor, regele cel mîndru, „înnobilează" pe plăieşi atestînd faima faptei lor: „mergeţi în pace şi spuneţi copiilor şi fraţilor voştri că aţi avut cinstea a vă împotrivi cinci zile regelui de Polonia". Admiraţia duşmanului faţă de patriotismul şi vitejia apărătorilor pămîntului românesc e o atitudine pe care a dictat–o însăşi Istoria. Taberele se despart simbolic, moldovenii urcînd „către munţi", iar polonii coborînd „încet la vale". Deznodămîntul, prin care se rezolvă conflictul, încheie acţiunea în modul cel mai semnificativ pentru sentimentele pe care a dorit să le transmită autorul.

Personajele sînt schiţate în cîteva linii, definitorii – nobleţea de sînge a polonezilor Sobieski, Potoţki şi Iablonovski este mereu pusă în umbră de nobleţea de caracter a moldovenilor: slugărnicia lui Potoţki, trufia, nestăpînirea în momente importante, neputinţa de a–şi recunoaşte înfrîngerile în ceea ce–l priveşte pe Sobieski, cumpătarea înţeleaptă, spiritul dreptăţii al hatmanului Iablonovski, se confruntă cu simplitatea ţărănească, cu curajul, modestia, chibzuinţa şi dragostea de patrie a plăieşilor.

Fragmentele dialogate nuanţează caracterizarea psihologică, iar pasajele descriptive – culoarea istorică.

Limba folosită de Negruzzi se individualizează prin îmbinarea de elemente arhice şi populare; cele dintîi sînt folosite mai mult de povestitor, iar cele din urmă apar în dialogul personajelor. Limbajul popular păstrează şi el o mireasmă arhaică: „– Taci, mucosule! îl curmă bătrînul. Te temi că–i peri? Mare pagubă! Un mişel mai puţin". Răzbate printre rînduri atitudinea autorului de admiraţie sau dezaprobare, de uimire în faţă vitejiei străbune, sau de ironică sancţionare a trufiei, altfel spus intenţia scriitorului de a ne învăţa să alegem binele de rău. (D. B.)

Grigore Alexandrescu: CÎINELE ŞI CĂŢELUL

Din trecutul îndepărtat omul a înzestrat necuvîntătoarele cu trăsături umane, gîndind că vulpea e vicleană, leul – puternic, mielul – nevinovat, furnica – harnică.

Istorioarele, de obicei în versuri, ale căror personaje sînt dife-

Scanned with OKEN Scanner

rite animale, prin intermediul cărora autorul critică defecte omeneşti, se numesc *fabule*. Fabula prezintă întîmplări din lumea oamenilor, animalele fiind doar nişte măşti. Subiectele fabulelor sînt adesea foarte vechi, le găsim şi în operele unor scriitori antici. Este firesc, deoarece defectele omului au rămas aceleaşi, el poate fi înfumurat, prefăcut, lacom, prost, ca şi acum două mii de ani. Noutatea unei fabule constă în modul de tratare al subiectului. Fabulistul povesteşte întîmplarea în felul său propriu şi în funcţie de ţara şi timpul în care trăieşte. Dar scopul fabulei nu este numai să *critice*. Ca orice operă literară, ea trebuie să şi placă cititorului, să-l atragă. Bucuria lecturii consistă în hazul pe care îl stîrneşte. De unde provine acest haz, mijloc atît de bun pentru îndreptarea răului? Observăm că Samson se declară adept al principiului egalităţii, condamnînd mîndria celor de neam nobil, ca apoi, îndată ce neînsemnatul Samurache îl numeşte „frate", să-şi schimbe atitudinea şi să-i răspundă plin de dispreţ. Înseamnă că personajul stîrneşte rîsul prin contrastul dintre adevăratele lui convingeri şi acelea cu care se împăunează. Opoziţia între ceea ce este şi lumina favorabilă în care vrea să apară ne amuză, produce rîsul.

Dacă ne limităm însă la această sursă a comicului (întotdeauna valabilă) nu surprindem specificul fabulei, pentru că ce diferenţă ar mai exista între acest fel de scriere şi *Vizită...* sau *D-l Goe*? Fabulele au şi un alt izvor al hazului: faptul că animalele vorbesc şi se comportă precum oamenii (ceea ce se obţine prin procedeul personificării), că tuturor aspectelor vieţii omeneşti li se găseşte un termen asemănător în lumea animalelor. Nesincerul Samson, care rîvneşte la o lume sus-pusă e numit „dulău de curte"; declaraţiile lui pompoase nu sînt vorbe, ci un *lătrat* puternic: „Samson, dulău de curte ce lătra foarte tare." Făptura modestă şi naivă care crede prea lesne vorbăria goală e un mărunt *căţel*.

Faptul că doi *cîini* discută *problema egalităţii* devine comic prin opoziţia uman-animal, contrast şi mai evident între termenii „egalitate" – „căţei", din final.

Personajele se caracterizează prin intermediul dialogului, care ocupă cea mai mare parte a textului, făcîndu-l să semene cu o scenetă. Limbajul lor e plin de aspecte ale limbii vorbite, respectînd echivalenţa uman-animal, care amuză pe cititor: „Cînd toată *lighioana* măcar şi cea mai proastă, / *Cîine sadea* îmi zice, iar nu Domnia voastră". Tipurile umane criticate se pot recunoaşte în *caricatura unui animal*. Nu doar *dulăul lătrător*, reprezentînd pe individul doritor să ocupe înalte poziţii sociale, dar şi simpaticul Samurache este caricatural. Să nu-l uităm pe figurant: „un bou oarecare". În limbajul obişnuit *bou* desemnează un animal ori o persoană peste măsură de proastă. Întîlnirea dintre aceste înţelesuri şi termenul *oarecare* (indiferent care, fără importanţă) produce încă o scînteie comică. Caricaturale sînt şi numele proprii. Samson era un erou de o forţă uriaşă. Faptul de a da unui „dulău de curte"

Scanned with OKEN Scanner

acest nume glorios şi legendar dezvoltă de asemenea un contrast comic.

De obicei, la sfîrşitul unei fabule, întreaga învăţătură pe care o cuprinde e rostită foarte pe scurt şi în mod direct: „Aceasta între noi adesea o vedem. / Şi numai cu cei mari egalitate vrem."

Ca multe opere comice de neuitat, şi fabulele lui Grigore Alexandrescu au împrumutat cîte o expresie vorbirii obişnuite: a vrea „egalitate, dar nu pentru căţei". (**D. B.**)

Nicolae Bălcescu: ARDEALUL

În operele multor scriitori care descriu teritorii româneşti, acestea apar ca imagini ale desăvîrşirii, ca nişte universuri complete, divinizate de o mîndrie naţională înflăcărată.

Ardealul este un fragment din importanta operă a lui Nicolae Bălcescu *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. Înainte de a cita din textul reprodus în manual, G. Călinescu scrie: „O pagină fericită iese din descrierea religios înspăimîntată a unei Românii de o măreţie sălbatecă".

Ardealul ne este înfăţişat ca o ţară legendară – „mîndră şi binecuvîntată între toate ţările semănate de Domnul pre pămînt." Prima frază a textului are valoarea unei aprecieri superlative. De altfel, întregul fragment pare scris la superlativ. „Cap d-operă de arhitectură", Ardealul e o sumă a podoabelor naturale. Ea are o „geografie" completă – toate bogăţiile de pe pămînt şi din adîncul pămîntului, culminînd cu *aurul* „strălucind pînă şi prin noroiul drumurilol". Totul se armonizează, idee cuprinsă în sensul figurat al cuvîntului „arhitectură" (*arta* de a proiecta construcţii după *proporţii* şi reguli severe). În armonie, contrastele nu pot decît să desăvîrşească ţinutul: arbori cu capul spre cer dar şi mări de grîne. Miazănoapte şi Miazăzi se întîlnesc, anotimpurile par simultane, albul zăpezii coexistînd cu verdele vegetaţiei. Varietatea se supune armoniei, strălucirea e potenţată de măreţie, ca într-un miracol al situării planetare.

Impresia de măreţie, care predomină, este relevată de expresii ale înălţimii („pe culmea cea mai înaltă a munţilor Carpaţi"), privirea însăşi porneşte de sus, urmînd o direcţie descendentă: dinspre creştetele alpine ea coboară pe suprafaţa în atîtea culori şi forme, pentru a se afunda în adîncurile pline de tainice zăcăminte ale munţilor. Autorul priveşte *armonios* ţara Ardealului. Vederea e „organizată" şi atotcuprinzătoare. Se descrie ţara întreagă, nu o privelişte sau alta. Senzaţia e de permanentă uimire, („dai de...") ochiul pare grăbit să descopere. Descrierea e făcută din perspectiva cuiva care nu cunoaşte Ardealul şi îl află treptat, venind dinspre

Scanned with OKEN Scanner

înălțimi și fiind copleșit de infinitatea priveliștilor de o grandoare sălbatecă. De aici acumulările descriptive care creează impresia de nesfîrșit. Nemaivăzuta bogăție a peisajelor, culorilor, mineralelor e sugerată de enumerații ample, ramificate, de reluarea unor termeni, de frazele lungi, armonioase. Entuziasmul își găsește expresia în construcțiile cu valoare superlativă, în bogăția adjectivării, în subiectul multiplu sau în elipsa predicatului principalei, în pluralele nearticulate. Descrierea e vizuală. Rar o senzație olfactivă („livezi mirositoare") sau auditivă o întregește. Formele nominale sînt specifice descrierii. Alături de enumerație, epitetul, mai ales cromatic, susține stilistic brocartul acestor pagini. Apar atributive intercalate – ramificații simetrice din trunchiul principalei. Limbajul e lucrat după un desen clar, cu ornamente pline de culoare și strălucire.

Patriotismul este exprimat indirect. Despre popor nu se spune nimic, dar o țară binecuvîntată presupune și un popor ales.

În această operă a lui Bălcescu, textul istoric scris la incandescența sentimentelor se convertește firesc în literatura artistică. Istoria devine pentru acest autor un prilej de a-și exprima iubirea de patrie. Prin urmare, el dă glas nu numai gîndurilor, ci și simțămintelor. **(D. B.)**

Vasile Alecsandri: IARNA

În *Iarna* nu apare o priveliște limitată, închisă ca într-o ramă, ci iarna în toate aspectele ei; iarna într-o varietate de peisaje; iarna în întreaga ei paletă peisagistică. Primele două strofe descriu sosirea anotimpului – a „cumplitei ierni" –, înfățișînd mișcarea neîncetată a zăpezii care schimbă fața lumii: „Cu o zale argintie se îmbracă mîndra țară". Poetul simte iarna la scară cosmică. El are vederea văzduhului (strofa întîi) și apoi a pămîntului (strofa a doua), transfigurate de albul zăpezii. În strofa a treia verbelor de mișcare le ia locul staticul: „e" – „înșiraţi se perd" – „se văd". Desemnarea unor teritorii nedefinite (cîmp, dealuri, împregiur, în depărtare), ale albului, fantasmele plopilor, clăbucii de fum arată un peisaj ușor confuz, de atîta monotonă, egală albeață; contururile se șterg, se pierd. Tonul poetului se schimbă în ultima strofă în care senzația de apăsare pe care o dădeau ninsoarea și albul opac e destrămată de ivirea soarelui. Astrul zilei schimbă priveliștea, care devine asemănătoare unui tablou. Ea capătă abia acum „o ramă", un cadru. Apar culorile voioase ale iernii. Soarele „desmiardă" pămîntul alb. Revine armonia dintre cer și pămînt. Dimensiunile priveliștilor cosmice abia acum se restring, într-un peisaj umanizat de clinchetul de zurgălăi al saniei. Abia acum simțim

Scanned with OKEN Scanner

desăvîrşita tăcere a zăpezilor, cînd liniştea cristalelor gheţii şi fulgilor moi, liniştea albului ireal e spartă de clinchetul clopoţeilor. Dintr–o mişcare cosmică, iarna devine un tablou luminos şi pur.

Senzaţiile se schimbă de la un vers la altul: de la spaima de troiene adunate–n cer, ameninţînd pămîntul, la baletul fulgilor comparaţi cu „un roi de fluturi albi" – imagine luminoasă a verii şi a iernii –, contrazisă la rîndul ei de „fiorii de gheaţă" – senzaţie de cutremurare înfrigurată, dar şi de limpezimi cristaline. Puritatea strălucirilor albe („Cu o zale argintie se îmbracă mîndra ţară") creează impresia de fast hibernal, duritatea sclipitoare nu–i lipsită de o vrăjită măreţie. Iarna nu mai e acum „cumplită", ci un izvor de podoabe. Melancolia uşoară din compararea soarelui cu un „vis de tinereţe..." nuanţează starea sufletească pe care o aduuce cu sine iarna. Tulburarea dată de nemărginirea albă se spulberă sub lumina solară. Toate aceste senzaţii şi emoţii reflectă vibraţia omului în faţa naturii, fiecare anotimp modelînd existenţa acestuia în univers. Vizual, stăpîneşte nemărginirea („se pierd în zare", „întinderea pustie", „oceanul de ninsoare") şi albul: zăpadă, troiene, fulgi, fluturi albi, gheaţă, umeri dalbi, ninge, zale argintie, fantasme albe, clăbuci, albii, ninsoare.

Pe scurt şi de la mai mare distanţă de text: „În Iarna, imaginaţia e o vreme îngrozită de putinţa unei ninsori totale, de sfîrşit de lume, pînă ce zurgălăul spulberă sinistrul vis" (G. Călinescu). **(D. B.)**

Mihai Eminescu: SCRISOAREA III (fragment)

Românii, aşezaţi în calea năvălitorilor, au suportat aproape întotdeauna confruntări inegale. Cele mai strălucite victorii s–au obţinut împotriva unui duşman cu mult mai numeros. Literatura noastră a transfigurat artistic de multe ori aceste răscruci ale destinului românesc, încercînd să surprindă „miracolul" prin care ţara a rămas, iar agresorii ei s–au spulberat.

În *Scrisoarea III* apare unul dintre voievozii care au întruchipat miracolul românesc, devenind simbol al luptei unui popor paşnic dar neînfricat împotriva unor cotropitori trufaşi.

Fragmentul din manual prezintă viziunea eminesciană asupra Istoriei, evocînd un timp eroic al Patriei prin întîlnirea dintre Mircea cel Bătrîn şi Baiazid (înaintea bătăliei de la Rovine din 1394) şi prin descrierea acestei lupte, cu o desăvîrşită artă literară.

Primele şase versuri înfăţişează sosirea armatelor duşmane („Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah şi spahii", în număr copleşitor, ca o invazie de lăcuste: „Vin de–ntunecă pămîntul", „în sunet de fanfară") şi prezenţa oştii române, contopită cu „codrul de stejar". Întîlnirea celor doi conducători, precedată de solia de

Scanned with OKEN Scanner

pace a domnitorului muntean, pierde din solemnitate, datorită înfăţişării modeste a lui Mircea: „Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port". Notăm că simplitatea aceasta nu priveşte decît înfăţişarea şi comportamentul, arătînd un om neiubitor de podoabe inutile şi atitudini semeţe. Urmează dialogul în care se realizează portretul celor doi. Baiazid i se adresează lui Mircea neceremonios, ca şi cum ar fi un om oarecare („–Tu eşti Mircea?") şi îl ameninţă. „a schimba coroana într–o ramură de spini" înseamnă a risipi cu desăvîrşire o ţară şi un popor, lăsînd în urmă pustiul în care cresc doar spinii. Mircea păstrează legea ospeţiei cu multă stăpînire de sine, urează bun sosit lui Baiazid, ca unui oaspete, şi refuză cu hotărîre să i se supună, fără trufie, cerînd pacea, ba chiar măgulind mîndria sultanului: „Să ne dai un semn şi nouă din mila Măriei tale...". În încheiere, el invocă seninătatea în faţa destinului, specific românească: „Ce e scris şi pentru noi,/ Bucuroşi le–om duce toate, de e pace, de–i război". Sultanul confundă modestia lui Mircea (izvorînd din felul de a fi al poporului), dorinţa de pace ce–l caracterizează, înţelepciunea unui domnitor ce vrea să evite vărsarea de sînge, cu slăbiciunea şi cutezanţa de neîngăduit unui nevolnic. Sultanul, obişnuit cu fastul, cu strălucirile exterioare, este orbit; el nu poate pătrunde dincolo de aparenţe şi de aceea ia modestia drept laşitate. Faptul că un suveran avînd înfăţişarea lui Mircea s–ar putea împotrivi chiar şi o clipă dorinţelor sale îi stîrneşte furia, declanşînd un întreg discurs, strigat parcă din ce în ce mai tare, pe măsură ce mulţumirea de sine, îngîmfarea, îl îmbată. Sultanul pare beat de propria lui glorie atunci cînd îşi descrie victoriile. Între cei doi începe o primă bătălie – deloc neînsemnată –, o încrucişare a vorbelor înainte de încrucişarea armelor. Puţinele cuvinte ale domnului muntean sînt înecate în torentul vijelios de fraze răsunătoare, nimicitoare parcă, ale sultanului. Conţinutul argumentelor, ordinea lor, veşmîntul de cuvinte care le îmbracă, urmăresc şă–l convingă pe ascultător de adevărul cuprins în cuvîntare. Înfruntarea dintre Baiazid şi principii Apusului apare ca un război al întregii lumi, pentru că sultanul stăpînea un imperiu, dar şi pentru că gloria pe care şi–o atribuie n–ar fi încăput în cadre mai strîmte.

De aceea, el accentuează faptul că *toţi* adversarii săi, *toţi* cei de o altă lege – „Tot ce stă în umbra crucii" –, *toţi* cei mai vrednici şi vestiţi – „Toată floarea cea vestită a întregului Apus" – i s–au împotrivit. Măreţia unei biruinţe nu se poate stabili decît în funcţie de prestigiul adversarului. De aceea sultanul slăveşte strălucirea cruciaţilor şi mulţimea lor: „S–a–mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta, / Papa cu–a lui trei coroane, puse una peste alta". Confruntarea seamănă cu o luptă a forţelor dezlănţuite ale naturii: „Fulgerele adunat–au contra fulgerului care / În turbarea–i furtunoasă a cuprins pămînt şi mare". Fulgerele (cerul), marea şi pămîntul înseamnă întregul univers. Duşmanii sultanului se strîng precum rîurile din toate părţile lumii, părînd a zgudui temeliile

Scanned with OKEN Scanner

lumii ca un cataclism natural: „Zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,/ Se mişcau îngrozitoare ca păduri de lănci şi săbii, / Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii!..." Orizontul, întunecat de scuturi, marea înspăimîntată de corăbii, duşmanii precum riurile şi pădurile „de lănci şi săbii" sugerează însăşi natura înspăimîntată de forţele care-l înfruntă pe sultan. La Nicopole aceste armii stau ca „zidul neînvins". Este prima parte a discursului, realizată prin exagerări voite de poet spre a da imaginea impresionantă a împăraţilor şi regilor care au pornit război împotriva Semilunei, din perspectiva trufiei sultanului. Energia acestuia de a-i înfrunta se naşte din *ură*, din ura neîmpăcată şi oarbă, dintr-o înverşunare nepotolită, care-i stîrneşte dorinţa de a-i umili pe duşmani. Nu este vorba deci de o victorie dreaptă într-o bătălie purtată cu iscusinţă, ci de aspiraţia de a strivi alte popoare: „Din pristolul de la Roma să dau calului ovăz..." „Pristolul" (altarul) de la Roma este centrul sfînt al creştinilor. Lipsa de omenie şi de toleranţă a sultanului pentru cei de o altă lege, caracterul lui mărunt, transpar în această dorinţă meschină, ignobilă.

Imaginea calului în altarul învinşilor este echivalentă cu imaginea coroanei lui Mircea prefăcută în ramură de spini, ambele simboluri ale distrugerii totale de popoare, civilizaţii, culturi. Mîndria de sine se desface din vorbele otrăvite de ură ale lui Baiazid: „să trec falnic, fără păs,". În finalul discursului se rosteşte argumentul suprem al demonstraţiei: toiagul moşneagului nu poate sta în cumpănă cu forţele lumii întregi, care au zguduit cerul şi marea, şi pe care totuşi le-a biruit. Urmează răspunsul lui Mircea, de această dată energic, amplu. Tonul lui Mircea de asemenea va creşte progresiv. Mircea arată sultanului deosebirea dintre aparenţă şi esenţă, îi dezvăluie ceea ce se află sub învelişul lucrurilor. Această dezvăluire a adevărului priveşte persoana sa (Mircea afirmînd cu demnitate voievodală că bătrînul dinaintea lui Baiazid este „Domnul Ţării Româneşti") priveşte poporul român (a cărui istorie, invocată de la începuturi îl dovedeşte imposibil de înfrînt) în sfîrşit, priveşte faima de care sultanul era atît de mîndru şi care nu este decît un lucru vremelnic. Mircea sugerează că dispreţul sultanului provine din *necunoaştere*: „Eu nu ţi-aş dori vreodată, să ajungi să ne cunoşti". Expresia domnitorului este în această parte a răspunsului său de sfătoşenie bătrînească, dar numai aparent, căci vorbele atît de liniştite taie ca sabia cu ironia lor ameninţătoare; Darius, învinsul, este numit ironic „oaspe", ceilalţi năvălitori sînt numiţi, cu imprecizie aluziv ironică „mulţi". Ironică este şi expresia populară „lumea nu putea să-i mai încapă". Mircea face un iscusit şi lămuritor joc de cuvinte între „au cerut pămînt şi apă" şi „toţi o apă şi-un pămînt", expresii în contextul cărora termenii sînt inversaţi, după cum şi situaţia pe care o desemnează reprezintă o ironică inversiune: din poftitori de „pămînt şi apă" – cerere sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolizînd supunerea necondiţionată –, acei „împăraţi şi regi“ devin „apă şi pămînt“, adică sînt distruşi cu desăvîrşire.

Observăm că definindu-se pe sine, Mircea îşi caracterizează de fapt poporul: „Nu e om de rînd, el este Domnul Ţării Româneşti./ Eu nu ţi-aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti“. A doua parte a discursului domnitorului este un contraargument la faimoasele izbînzi ale Semilunei. Mircea descoperă sultanului că bătăliile cu care se lăuda s-au purtat pentru *„lauri“* , părţile adverse fiind caracterizate de aceeaşi sete de glorie. Într-o astfel de luptă nimeni nu poate avea certitudinea victoriei, acea izbîndă fiind *întîmplătoare*, căci îi lipseşte cauza dreaptă, nobilă, care s-o facă *necesară*. În răspunsul lui, domnitorul aminteşte trecutul cel mai îndepărtat, pentru a sfîrşi cu ceea ce decurge din lecţiile pe care le-a oferit istoria. În opoziţie cu acele oşti „leite-n zale de-mpăraţi şi de viteji“, Mircea aşează înaintea sultanului valorile lui: „sărăcia şi nevoile şi neamul...“, adică dorinţa de viaţă liberă în care poporul să-şi împlinească rosturile sale străvechi. Cuvintele citate s-au păstrat în conştiinţa noastră naţională ca o maximă. Ultimul punct al argumentaţiei priveşte faptul că, luptînd, nu pentru vreo glorie, ci pentru neam şi ţară, bătrînul voievod va fi ajutat de întreaga natură: „tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ţie duşman este“. Dacă în discursul sultanului erau invocate elemente cosmice (cerul, marea, pămîntul) suportînd dezlănţuirea războinică a lumii (cuvintele „rîuri-rîuri“ şi „păduri de lănci şi săbii“, folosite în sens figurat desemnau mulţimea de oameni şi arme) – un univers natural „pasiv“, natura invocată de Mircea este luminoasă, senină, („rîul, ramul“) şi „activă“, solidară cu omul, fraternă, umanizată, aşa cum apare în concepţia populară românească. Ultimele cuvinte rostite de Mircea constituie punctul culminant al argumentaţiei sale: *faimei* sultanului i se va împotrivi *„iubirea de moşie“*, zid de nebiruit, zidul inimilor viteze şi iubitoare de ţară ale românilor, un *zid* necunoscut încă de sultan, altfel decît zidul taberelor de la Nicopole. Mîndria naţională a poetului transpare în măreţia rostirii lui Mircea.

Partea a doua a fragmentului descrie bătălia de la Rovine. Poetul nu urmăreşte o reconstituire istorică a luptei, ci numai înfruntarea năprasnică, eroismul oştirii române sub comanda lui Mircea, pentru apărarea pămîntului strămoşesc. Ca un ecou al cuvintelor anterioare ale domnitorului, „Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium“. Impresia de mişcare furtunoasă, de zgomot asurzitor şi de culori fulgurante este copleşitoare. Culoarea apare mai ales sub aspectul contrastelor de lumină şi umbră: „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă“; „Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt. / Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni, / Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni“. Termenii de comparaţie „nouri de aramă“, „ropotul de grindeni“, „vijelia“, „plesnetul de ploaie“, „crivăţul“, „gerul“, „potop“, „mare turburată“ dau senzaţia că lupta seamănă cu o dezlănţuire a

Scanned with OKEN Scanner

forţelor naturii. Duşmanilor li se pare „că se năruie tot cerul“; oastea română le apare precum urgia, „sfîrşitului lumii“ din vechile credinţe populare. Alături de cuvinte care redau sonorităţi diferite („urlă“, „striga“), apar cuvinte în interiorul cărora se repetă acelaşi sunet sau grup de sunete. De exemplu, în „vîjîind ca vijelia“ se repetă sunetele *v* şi *j*, în „durduind“ – *d*, în „plesnetul de ploaie“ – grupul *pl*. E un joc al consoanelor, din care Eminescu obţine mari efecte imitativ–onomatopeice. Auzim zbîrnîitul şuierat al săgeţilor, tropotul cailor. Un efect muzical e creat de „liniştea“ care se lasă după bătălie, prin repetarea vocalei *a* pe care cad accentele: „falnic armia“. În descrierea luptei de la Rovine s–a remarcat o foarte savantă orchestraţie. Putem „asculta“ această descriere. Ritmul evenimentelor este extraordinar de rapid; remarcăm frecvenţa verbelor de mişcare, cu sens propriu sau figurat: „ies“, „împlu“, „roiesc“, „bat“, „vin“, „ridică“, „se clatină“, „cad“, „lovind“, „mînă“, „gonind“, „soseau“, „calcă“, „gonind“, „trec rupîndu–şi“, „risipite se–mprăştie“. A cădea şi a veni limpezesc, în iureşul bătăliei, sorţii de izbîndă; „cad“ (ca şi „se clatină“, „se răstoarnă“) indică în gradaţie descendentă soarta oştirii vrăjmaşe, iar „vine“ (împreună cu alte verbe ale înaintării zdrobitoare) – biruinţa în luptă, apropierea de victorie a românilor. Repetiţia „vine, vine, vine“ are înţelesul rapidităţii superlative. Astfel de superlative „se aud“, datorită unei obligatorii accentuări ascendente. Ca şi comparaţiile, repetiţiile amplifică efectele de sunet şi mişcare clocotitoare, grandioasă: „Ce mai freamăt, ce mai zbucium!“; „mii de capete pletoase, / Mii de coifuri lucitoare ies...“. „Căci“ se repetă (la începutul a două versuri succesive) în raport cu „în zadar“, ambele repetiţii apăsînd opoziţia între dorinţa furibundă de victorie a sultanului şi realitatea care o contrazice (sultanul e silit să vadă realitatea). Cel mai frecvent apare conjuncţia „şi“, semn al precipitării expresiei. Construcţiile sinctatice, elementele de relaţie, inversiunile, anumite repetiţii sugerează efortul expresiei de a prinde ritmul mişcării, tensiunea sub care privitorul uluit vrea să capteze în cuvînt impresia pe care i–o produce succesiunea rapidă a evenimentelor. Recunoaştem şi forme ale oralităţii, dar şi reflexe ale limbii vechi. Observaţia priveşte şi vocabularul: *a mîna, a certa, a dura, a roi, leit*. Cuvintele şi construcţiile populare vechi aşează convingător în epocă acest episod istoric. O limbă prea arhaică i–ar fi fost străină cititorului. Apar însă şi arhaismele necesare: „ieniceri“, „spahii“, „Aliotman“, „asab“. Există termeni cu semnificaţii adînci, deşi par simpli, de pildă, „pleava vînturată“. Oştirea care venise „înnegrind tot orizontul“ e comparată în final cu „pleava“, ceea ce se aruncă după alegerea rodului bun, exact alegerea care s–a făcut în timpul bătăliei. Acţiunea are loc „într–un ceas“. Seninătatea antepenultimului vers, care contrastează cu încrîncenarea bătăliei, exprimă dispreţul poetului faţă de tot ce este „pleavă“ şi „vînturare“ – risipire, nestatornicie.

Urmărind sub raportul mijloacelor artistice acest fragment din

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea III, constatăm că întregul text se bazează pe antiteză, deoarece Eminescu prezintă două atitudini între care nu poate exista mediere, împăcare. Apare antiteza dintre modul de existență al unor popoare în lume, antiteza dintre concepțiile privitoare la rolul conducătorilor (din care decurg portretele literare ale lui Mircea și Baiazid) și descrierea prin contraste a bătăliei dintre români și păgîni. (D. B.)

Ion Luca Caragiale: D–L GOE

Două universuri umane se conturează în *D–l Goe*: unul al copilului și unul adult. Între acestea se produce o inversare de comportamente și atitudini care naște contraste comice. Cele trei doamne, desemnate cu apelative infantine „mam–mare, mamița și tanti Mița") silabele *ma*, *mi*, *ța* repetîndu–se hilar) se copilăresc în adorația lor față de Goe, fără a obține ascultare din partea copilului. În schimb, „tînărul Goe" imită ridicol pe adulți, comandă și nu se supune. Lipsa de inteligență, sugerată încă din prima frază, se transformă în aroganță, copilul corectînd eronat un cuvînt rostit incorect, sancționînd cu aceeași impertinență pe un călător care–l sfătuiește; neadmițînd decît voința sa, într–o independență nefirească, la care nu ar avea dreptul nici prin vîrstă nici prin vreun alt merit. Ca și în *Vizită*..., unele excese primesc imediat o pedeapsă adusă de întîmplare (o pedeapsă naturală) – băiatul pierde pălăria și rămîne blocat în „compartimentul unde nu intră decît o persoană". Tot ca în *Vizită*..., neplăcerile evidente cauzate de micul răsfățat familiei și celor din preajmă nu aduc vreo schimbare de atitudine a celor trei doamne. Orbirea protectoarelor lui Goe ca și a doamnei Popescu e totală. Numărul de „mame" capătă sens ironic în raport cu absența oricărei asistențe cu adevărat materne – adică a educației corecte. Maternitatea se manifestă printr–o exagerată protecție: să nu răcească, să mănînce, să se distreze. Aceasta se explică printr–un mod de a gîndi specific unei categorii de oameni care dețin putere, avere, confort, mulțumiți de ei înșiși (avînd convingerea că trebuie să respecte aparențele) și lipsiți de orice preocupări mai înalte. Ca și Ionel, d–l Goe e un „puișor" scuipat să nu se deoache, să [illegible]tat dulce, elogiat. El stîrnește o permanentă agitație în jurul să[illegible]tă o asemănare strînsă cu *Vizită*..., mergînd pînă la expresii identice, fapt specific operei cu caracter comic a lui Caragiale, care surprinde la oameni comportări asemănătoare, caracterizînd pe indivizii cei mai reprezentativi. Există și în *D–l Goe* un *mister* ca și în *Vizită*..., pe care cititorul îl află, dar care e ignorat de călători, de conductor și apa-

rent de „mam–mare“ care „doarme“, incapabilă să vadă o realitate care nu–i convine.

Pornirea prin capitală în confortul trăsurii şi al cuibului familial a acestui mic monstru de răsfăţ ne duce cu gîndul la viitorul lui Goe, ce va trăi în acelaşi confort, *în trăsură*, pe marile artere ale societăţii, „la bulivar!“ Va fi tratat identic – răsfăţat de o societate care îmbrăţişează privilegiaţii, pe cei ce lasă în urmă incidente nerezolvate, ilegalităţi, ofense.

Lectura e captivantă datorită atitudinii ironice a autorului, preciziei conturării, din cîteva linii, aproape numai prin limbaj a personajelor. Vorbirea lor incultă, ridicol de semtimentală sau de arogantă, contrastul dintre pretenţii şi analfabetismul cultural, dar şi moral, sînt o sursă a comicului. Asemenea contraste pot fi descoperite în cadrul întregului text şi la nivelul fiecărei secvenţe dialogate. Caricatura se detaşează din text, prin aceeaşi îngroşare a liniilor ca şi în *Vizită*... Goe, ca întruchipare a proastei creşteri şi desconsiderării jignitoare a oamenilor circulă încă printre noi, amestecat între atîtea alte personaje caragialiene, dureros de ac- tuale. **(D. B.)**

George Coşbuc: PATRIA NOASTRĂ

„El (Coşbuc) a izbutit, ca şi Eminescu dealtfel, să facă poezie înaltă care să fie sau măcar să pară pricepută poporului şi să educe astfel la marele lirism o categorie de oameni străini în chip obişnuit de literatură“ (G. Călinescu). Coşbuc a dorit ca poeziile sale să placă nu numai celor cu pasiunea literaturii, ci să fie cît mai apropiate de limba şi de simţămintele poporului. De aceea, mai ales versurile sale patriotice, sînt scrise în fraze scurte şi simple, într–un limbaj accesibil oricui.

Poezia este un imn, un cîntec de slavă închinat patriei, pe care, ca toate poemele de acest fel, o defineşte liric.

Aşezarea versurilor este echilibrată, armonioasă – trei strofe de lungime egală, care încep fiecare cu termenul de definit şi se încheie cu un fel de concluzie.

Cuvîntul definitoriu pentru ţară este *pămîntul*. Timpurile verbale care deosebesc versurile iniţiale ale fiecărei strofe încadrează patria unui timp egal cu veşnicia, de vreme ce cuprinde trecutul, prezentul şi viitorul. Acest timp al eternităţii este în relaţie cu spaţiul etern: „ne–a fost pămîntul“ – „ne e pămîntul“ – „ne–o fi pămîntul“, adică patria e nemuritoare pentru că ea există prin veşnicia aceluiaşi pămînt. Cele trei mari unităţi ale timpului, care se înlănţuie, susţin ideea lanţului de generaţii, care asigură continuitatea românismului, a poporului, ale cărui trăsături sînt neschim-

Scanned with OKEN Scanner

bătoare. Trecutul înseamnă unitatea poporului în împrejurări de mare cumpănă ale existenţei româneşti. Adresarea directă (Baiazide, Sinane) şi umorul prin care se face evocarea celebrelor bătălii aparţin modului popular, lipsit de solemnitate, al înţelegerii marilor evenimente istorice. Nesolemnă, modestă, anonimă, jertfa strămoşilor apare cu atît mai plină de măreţie. Ea impresionează prin firescul său. Modul acesta – anecdotic – de a privi trecutul, se foloseşte uneori şi în literatura contemporană.

Strofa a doua prezintă unitatea de conştiinţă a românilor într–o epocă modernă a istoriei – adică identitatea de simţire, de gîndire, de idealuri. Poporul e văzut – ca în multe alte poezii patriotice – asemeni unei imense familii („ne iubim frăţeşte"). Faptul că în strofa a doua versurile sună familiar, avînd rezonanţe din *Hora Unirii*, dovedeşte nu numai o continuitate a tradiţiei literare (George Coşbuc l–a citit şi l–a preţuit pe Alecsandri), dar şi acelaşi izvor sufletesc al cuvintelor.

În strofa a treia poetul priveşte viitorul, patria urmaşilor. Se distinge grija pentru valorile ei – „limba, legea românească" şi pentru sporirea lor; el vede o imagine triumfală a ţării.

Fiecare strofă are şi o anumită independenţă – unităţile pe care le reprezintă strofele se împletesc, dar pot fi citite şi separat, pentru că fiecare se încheie cu un vers memorabil, ca o concluzie. Dacă în cazul primei strofe încheierea este o constatare (patria înseamnă vitejia strămoşească), în celelalte două apare îndemnul la cinstirea patriei prin cuget şi faptă.

Însăşi alcătuirea poeziei pune în evidenţă ideile care l–au însufleţit pe poet; prezentarea în strofe succesive a trecutului, prezentului şi viitorului construieşte o gradaţie ascendentă, trecerea timpului devenind treaptă spre o cît mai înaltă înţelegere a fiinţei patriei; iar simetriile (dispunerea cuvintelor într–un mod asemănător) subliniază ceea ce este neschimbat în ideea de patrie, valoarea ei eternă; patria e acelaşi pămînt care trebuie apărat cu aceeaşi dragoste şi dîrzenie. Sentimentele poetului sînt exprimate în mod direct, cum se întîmplă frecvent în poezia patriotică (poeziile de acest fel constituie *lirica patriotică*). Cuvintele sînt simple, firești, nu există multe podoabe stilistice; nu domină metafora, atît de specifică operei lirice în versuri. Aceasta pentru că poetul doreşte o exprimare cît mai transparentă, şi prin aceasta mai apăsată, mai hotărîtă a atitudinii sale. Procedeul cel mai simplu de fixare a adevărurilor comunicate este repetiţia; se repetă termenii „patria", „patria română", „pămîntul". Se repetă versul care semnalează evidenţa demonstraţiei „Asta–i patria română." În strofa a doua se repetă multe forme pronominale, imprecizia pronumelui în comparaţie cu substantivul accentuează identitatea pe care o dă categoria gramaticală a persoanei. Cînd spunem „noi" într–un asemenea contex, nu contează varietatea indivizilor, ci numai faptul că aparţin aceleiaşi categorii. Derivatele lexicale de la „român" (România, românească, românism...) pun în evidenţă trăinicia sen-

Scanned with OKEN Scanner

timentului național, care se naște din specificul fiecărui popor. Iar specificul de care el devine conștient îi dă unitatea și forță.

Rostirea limpede și cadența versurilor le face ușor de memorat, dar mai ales adecvate recitării. Prin citirea cu glas tare, poeziile coșbuciene cîștigă mult, pentru că au o muzicalitate deosebită, care sporește energia cuvintelor.

Predomină în acest lirism nu căutarea formei artistice desăvîrșite, cît sinceritatea sentimentelor și încrederea în puterea de convingere a cuvîntului rostit cu *inima deschisă*. (D. B.)

Ioan Al. Brătescu-Voinești: PRIVIGHETOAREA

Privighetoarea este povestirea simplă și înduioșătoare a unei întîmplări căreia nu i se găsește semnificația. Deși se adresează unui prieten, personajul-povestitor, nenea Iorgu, pare a vorbi mai mult cu sine, căci, întristat și tulburat, el nu așteaptă replică. Dialogul inițial devine monolog. O privighetoare al cărei cîntec uimitor îl ascultase împreună cu oaspeții săi, moare încercînd să înghită momeala din cîrligul unei undițe răzlețe. Relatarea se face în tonul vorbirii libere, obișnuite, cu multe digresiuni, faptele fiind prezentate fără vreo evidentă legătură, pentru ca deznodămîntul să le unească, creînd o dureroasă surpriză.

Este o tehnică a povestirii această amînare a relației dintre fapte disparate, care întreține interesul cititorului. Naratorul este un iubitor al naturii. Cîntecul privighetorii se înalță dintr-o salcie pletoasă, într-o noapte de primăvară, cu miros de liliac. Elementele naturii – luna, florile, păsările – tulbură prin prezența lor împreună, prin concertarea lor. De aceea nenea Iorgu nu poate vorbi despre cîntecul – care l-a vrăjit – al „primadonei" fără să evoce așezarea în pridvor și tot concertul nocturn în miresmele primăverii, ba chiar dragostea sa de natură, plăcerea pescuitului, care-i prilejuiește desfătare pe malul verde: „La mine acolo, e frumos de tot: o umbră deasă și răcoroasă, și apa aia care curge lin printre sălcii pletoase...". Numai prin astfel de dezvăluiri se poate face înțeleasă întîmplarea. Ascultătorii nocturni sînt uimiți de taina care înfășoară varietatea naturală, dar mai ales cîntecul păsărilor; se gîndesc la vreun izvor legendar al lui. „Mare taină!" – exclamă naratorul.

Vrăjită de clipa unică – fiindcă o desăvîrșită cîntare îi pare irepetabilă –, musafira lui nenea Iorgu însemnează pe hîrtie, „cu vorbe" „cascada de triluri", lucru zadarnic, dar semnificativ pentru emoția inexprimabilă care o stăpînește. Reproducerea suavelor onomatopee de către povestitor dezvăluie mai intens propia lui tulburare. Se sugerează că aceste păsări sînt neajutorate și plăpînde:

Scanned with OKEN Scanner

„vin săracele pînă lîngă mine, aproape de tot, să le prinzi cu mîna, parcă ar fi oarbe". Moartea cu totul fără rost a acestei făpturi nevinovate nu are nici un înţeles. De aceea, nenea Iorgu socoteşte întîmplarea „absurdă". Povestitorul e copleşit de sentimentul iremediabilei sale vinovăţii, imaginîndu-şi zbaterea păsării, ai cărei ochi năpădiţi de furnici nu izbuteşte să-i uite. Întîmplările au, de obicei, un înţeles, iar oamenii nu pot accepta lipsa de sens, cu atît mai mult atunci cînd aduce atîta întristare. Personajul nu se poate consola: „Cînd mă gîndesc, îmi vine nebunie; dar ştii, nebunie!..."

Limbajul e cel al conversaţiei obişnuite, plin de căldura emoţiei, dînd senzaţia că auzim şi vedem pe povestitor. Întreruperea firului principal al naraţiunii, adresarea directă, interjecţiile, punctele de suspensie, care transcriu emoţii peste puterea de evocare a cuvintelor, alcătuiesc o rostire sentimentală, personajul avînd o viaţă sufletească foarte bogată.

Povestirea înduioşează, ca şi *Puiul*, prin simplitatea dureroasă a dramelor naturii. (D. B.)

Tudor Arghezi: ÎNTOARCERE LA BRAZDĂ

Toată existenţa poporului nostru se poate imagina ca o întîlnire cu pămîntul.

Întoarcere la brazdă este un poem al neputinţei românului de a se înstrăina de ţară. Brazda e urma rămasă în pămînt după plug – o fîşie de pămînt arată, semnul de înfrăţire cu pămîntul prin muncă. Tradiţia populară a păstrat amintirea unor brazde legendare: Brazda lui Traian, Brazda lui Novac. Pămîntul a fost multă vreme zeificat. Oamenii sărutau pămîntul la sărbători ori la întoarcerea în ţară, îi adresau rugăciuni şi îi cereau iertare, aduceau cu ei pămînt din ţară cînd plecau în străinătate. Înţelegem de ce pămîntul e văzut ca o fiinţă ocrotitoare şi în poezia lui Arghezi. În toată literatura noastră prin patrie se înţelege în primul rînd pămîntul. Tudor Arghezi demonstrează dependenţa de pămîntul ţării, mărturisind suferinţa îndepărtării de el. Există cîteva versuri de mai mare difuziune lirică. Sînt acelea în care adresarea directă potenţează prin vocativ („Pămîntule" – scris cu majusculă şi repetat) şi imperativ („Primeşte-mă") emoţia regăsirii, precum şi strofele finale în care apare extraordinara imagine a omului-pom.

„Odrasla de plugar" a pribegit purtîndu-şi peste tot statornicia vieţii de acasă. Ea e cuprinsă în însemnele existenţei sale ţărăneşti (fluierul, cîinele, cuţitul) şi în întreaga învăţătură moştenită din tată-n fiu. Românul ia cu sine patria oriunde ar merge.

Scanned with OKEN Scanner

Dreptul de a fi *recunoscut* de Pămînt se obţine prin luptă (într–o poezie de Vasile Alecsandri, Pămîntul „tresare" şi „recunoaşte" pe viteazul care l–a apărat) şi prin muncă, prin transformarea pustiului în rodnicie. „Brazda" – pămîntul lucrat, se opune spinilor şi mărăcinilor; altoiul – naturii sălbatice.

Întreaga construcţie lirică din ultimele două strofe se sprijină pe echivalenţa poetică om (hoinar) – pom hoinar, care e dezvoltată în alte imagini, înrudite: *poame*, *ramuri*, *rădăcină*. Asemănarea dintre fiinţa omenească şi pom (arbore) vine din literatura şi credinţele populare. Dar la Arghezi ne frapează expresia *pom hoinar*: „Fusei un pom hoinar în lumea toată" (într–o poezie argheziană mai veche găsim (om) – *copac pribeag*). Pomului fiindu–i proprie fixitatea, datorită rădăcinilor adînc înfipte în pămînt, „un pom hoinar" contrazice ordinea firească a lucrurilor. Pe cît de absurdă, de fără sens ar fi „plecarea" unui pom, tot astfel ar fi şi îndepărtarea ţăranului de brazda lui. Omul imaginat ca un asemenea „pom" e destinat de la bun început suferinţei; pomul hoinar ar putea da senzaţia smulgerii dureroase, de altfel şi imposibile, întrucît fără ancorarea în pămînt copacul se usucă. Poetul găseşte însă o situaţie imaginară mult mai grăitoare: „durerea" pribeagului se explică în cadrul amplei structuri poetice prin faptul că *rădăcina* ei rămăsese în pămîntul de acasă; „Copacul mă durea din rădăcină"; este poate versul cel mai încărcat de semnificaţie. Prin urmare, omul hoinar nu a plecat niciodată cu totul de acasă. Poetul demonstrează printr–o reprezentare atît de *concretă* că ţăranul nu poate trăi departe de vatră.

Între figurile de stil crescute pe acest cîmp metaforic se distinge asemănarea subînţeleasă a izbînzilor omeneşti cu rodirea vegetală – cu „poamele". Oricum ar fi acestea, înstrăinarea doare, fiindcă rodul omenesc este un rod al pămîntului şi nu poate creşte decît din brazda patriei. **(D. B.)**

Alexe Mateevici: LIMBA NOASTRĂ

Ca şi Ardealul, Basarabia a sîngerat sub asuprire străină. Poezia ei e numai glas al patriei. Născut pe acest pămînt, Alexe Mateevici a trăit doar 29 de ani. A fost preot militar, luînd parte la luptele de la Mărăşeşti. Urmele istoriei, glasul „strămoşilor moldoveni", poezia populară stîrnesc poetului basarabean vechi dureri şi proaspătă înflăcărare.

Titlul simplu – *Limba noastră* – corespunde organizării primei părţi a poeziei într–o succesiune de definiţii metaforice; fiecare strofă începe cu termenul de definit într–o formulare elementară:

Scanned with OKEN Scanner

verb copulativ şi nume predicativ. Observăm liniile sinctactice aproape identice ale acestor strofe. Definiţia iniţială e urmată de o alta sau de o dezvoltare a metaforei dintîi. Structura devine astfel enumerativă, un şirag de metafore juxtapuse. Retorica repetare a construcţiei creează o didactică a sentimentului patriotic, stăruitor clamat. Pentru a ajunge la înţelesul poeziei trebuie să descifrăm sensul fiecărei metafore şi să observăm care este sursa efectului stilistic. Începem prin elucidarea sensului propriu al cuvintelor pentru a detaşa prin echivalenţe, cum se va vedea, valoarea lor figurată. Comoară înseamnă o mulţime de obiecte preţioase, strălucitoare, tainice, înseamnă bogăţie neştiută, ascunsă vreme îndelungată uneori. În consecinţă, valoarea, strălucirea, frumuseţea, tainica bogăţie, neştiută de mulţi ar fi însuşirile limbii conţinute în prima metaforă.

În strofa a doua găsim: „foc ce arde". Sintagma pare o construcţie pleonastică, dar poetul se referă, desigur, la un foc ce nu se stinge, la un foc pururea viu care veghează *somnul de moarte* al viteazului în poveşti. Poporul se trezeşte precum voinicul din acest somn, în mod miraculos, adică învie. Limba e focul nestins ce însoţeşte învierea neamului. Metafora trezirii sau a învierii din somnul de moarte apare şi în *Deşteaptă-te, române.* La români, moartea nu e decît un somn din care urmează un alt fel de existenţă, niciodată o scufundare în nefiinţă. Eminescu spune „Să-mi fie somnul lin", textele bisericeşti spun *a adormit* în loc de *a murit.* Sîntem un popor care crede în nemurire, într-o altă viaţă, iar această înviere poate deveni şi o metaforă a trezirii din starea de umilinţă şi apăsare străină asupra neamului, echivalente cu moartea, dar niciodată veşnice.

Dacă în prima strofă expresia metaforică proiectează imaginea unui imens teritoriu peste care s-a revărsat frumuseţea, în strofa a doua limba este imaginată dinamic, are o esenţă luminoasă şi mobilă: e flacără.

În strofa a treia limba e *cîntec.* Sugestiile vizuale se întregesc prin cele sonore. Cîntecul înseamnă frumuseţe şi armonie, purificare a patimilor prin transfigurare artistică, supremaţie a spiritului asupra materiei, îmblînzirea răului, însufleţirea a tot ce este inert; prin cîntare se produce înălţarea sufletească a omului. Or, poporul nostru posedă acest mare dar, reflectat şi în limba sa. Cîntarea lui e „doina dorurilor noastre"; doi termeni specific româneşti, chiar unici în lume, s-a spus, precizează felul cîntării. Doina denumeşte un cîntec de jale, melancolie, tristeţe blîndă; ca linie melodică e legănătoare, duioasă, iar dorul – aspiraţie continuă şi tandră, izvorîtă din iubire. Cîntecul ca doină a dorurilor e formă de contemplare a suferinţei devenită frumuseţe artistică. Limba este, deci, o cale de stăpînire a lumii prin iubire de frumos; răul şi suferinţa se distilează în doină, purtătoarea sufletului românesc.

Metafora „roi de fulgere" revelează puterea de transfigurare a

Scanned with OKEN Scanner

lumii prin forţa stihială a cuvîntului. Fulgerul înseamnă strania frumuseţe a energiei în mişcare instantanee, sclipire a forţelor cosmice. Limba deţine, înţelegem, o energie supraomenească, ce schimbă orizonturile existenţei – vremurile bune sau pe cele negre, cu forţa magică a puterii luminii. Splendoare înaltă e limba, ce îşi arată fulgurant scînteierea dumnezeiască (în vechile legende sacre ale popoarelor, numite mituri, fulgerele sînt stăpînite de un zeu suveran, de Creator).

În strofa a patra, limba e „graiul pîinii". Pîinea e considerată drept sfîntă (se jură pe pîine, nu se aruncă pîinea, se binecuvîntează pîinea), cum sfîntă e truda de a o obţine. O nouă metaforă desfăşoară imaginea rodniciei splendide a anotimpului solar: „Cînd de vînt se mişcă vara;", fiindcă pîinea se plămădeşte pe un plai mirific. Ţara e sfinţită prin munca omului, a „bătrînilor" (strămoşilor), iar glia rodeşte această hrană sfîntă, pîinea – ne învaţă poetul. Limba este o hrană a sufletului românesc, dulceaţa ei îl întăreşte şi îl desfată.

În definirea limbii ca „vechi izvoade" se dezvăluie puterea limbii scrise de a imortaliza, de a păstra istoria poporului, a spiritului său, a oamenilor şi a faptelor.

Limba face posibilă vorbirea cu Dumnezeu; vechile cazanii sînt povestea sufletului românesc grăind cu Dumnezeu. Această limbă a sfintelor texte, a cazaniilor, a ceasloavelor este totodată limba ţăranilor; inima lor îndurerată adună în rugăciune slovele limbii, sfinţindu-le.

Ultimele trei strofe reproduse în manual au altă alcătuire. Se lansează imperativul *strîngeţi* – îndemn solemn de „cultivare" a limbii. Sensul acesta se încheagă din tendinţa de alegorizare a metaforei: vorbele trebuie culese cum culegi o recoltă de pietre preţioase. Limba are darul de a se îmbogăţi, de a spori sub soarele nostru aşa cum pietrele s-ar preface în nestemate, minune veşnică a naşterii sub vraja luminii astrale, care ne trimite din nou spre universul fantastic al basmului. Graiul izvorăşte întruna ca o fîntînă fără sfîrşit („un potop nou de cuvinte"). Este adevărat că potop înseamnă în contextul dat număr foarte mare, dar aceasta nu exclude sensul metaforic de cascadă, de „revărsare" fecundă. Soarele şi „revărsarea" sînt embleme ale rodniciei în figuraţia antepenultimei strofe. Imaginaţia poeţilor noştri se vădeşte de multe ori ataşată de reprezentări agrare.

Aceeaşi idee a fecundităţii e subliniată în ultima strofă, identică celei dintîi cu deosebirea că este introdusă prin viitorul „răsări-va". Din comoara limbii, revărsată ca o apă sau ca o sămînţă, ţîşneşte infinita rodire a rostirii româneşti.

Comuniunea dintre limbă şi patrie este exprimată direct o singură dată: „limba ţării noastre dragă". Dar indirect această dependenţă reciprocă e constantă. Limba e a pămîntului („moşie", „adîncuri"), a cerului („roi de fulgere"), a timpului astral (rodul verii), a timpului istoric („vechi izvoade"), a sufletului credincios (ve-

Scanned with OKEN Scanner

chile cazanii) şi artist (limba cîntecului). Limba e ţara însăşi. Ne apropiem de o frumoasă rostire a unui mare poet, Nichita Stănescu: „Ce patrie minunată este această limbă!“ Poetul dezvăluie contopirea numelui cu obiectul: „Noi, de fapt, avem două patrii coincidente: o dată este patria de pămînt şi de piatră şi încă o dată este numele patriei de pămînt şi de piatră.“ Încheiem cu unul din aforismele sclipitoare ale acestui poet contemporan a cărui limbă se preface mereu în poezie: „a vorbi despre limba română este ca o duminică.“

Observăm în extrasele din *Lectura suplimentară* că ideile sînt foarte înrudite, iar figurile poetice pornesc din aceiaşi sîmburi ai imaginaţiei: „Limbă veche de lumină“, glas al ţării, al pămîntului, limbă–tezaur. „depozitul cel mai sacru lăsat de generaţiile trecute“, limbă „cu sîmbure de foc şi tainic nimb“ aducînd nemurirea, „patrie de cuvinte“, „de cînturi, de şoapte, de murmure“, „bogăţie“ „înnoită“, limbă străbătînd veacurile din generaţie în generaţie, limbă a tinereţii fără bătrîneţe...

Cum se explică fenomenul în cazul unor artişti din perioade literare diferite şi avînd fiecare un timbru specific? Este vorba de sentimentul comun, iubirea limbii de către oameni ai condeiului, oameni al căror rost pe această lume este să „lucreze“ limba, „să o frămînte mii de săptămîni“, cum spunea Tudor Arghezi. Or, e ştiut că marele făurar de cuvînt este în primul rînd poporul. Cînd se gîndesc la limba noastră, cei mai mulţi scriitori români îi evocă pe ţărani, pe strămoşi, istoria.

Înrudirea de viziune din textele amintite se datorează chiar limbii române, care leagă prin sentimentul patriotic şi simţirea aceleiaşi frumuseţi a graiului un text scris în secolul trecut de unul publicat astăzi.

Recomandăm să se analizeze ori măcar să se extragă cîteva mostre de limbă românească, cîteva granule din aurul ei; de exemplu, din limba veche a textelor populare, din limba proverbelor, zicalelor, ghicitorilor, multe fiind metafore sau alegorii, din limba *Cazaniei* Mitropolitului Varlaam, din limba lui Eminescu ori Sadoveanu, a lui Blaga sau a Anei Blandiana. În sfîrşit, limba „obişnuită“, limbajul familiar, este adesea atît de încărcat de stil: talpa casei, picioarele scaunului, capul patului, broasca uşii, ciuboţica cucului, traista ciobanului, rochiţa rîndunicii, sîngele voiniculuí, se bat turcii la gura lui, s–au sculat cu noaptea–n cap, dă bir cu fugiţii...

Cînd vorbeşti, ignori frumuseţea limbii, mai ales în conversaţiile curente. Numai dacă vrei să asculţi atent, să citeşti atent, să gîndeşti, vei descoperi adîncimile limbii. Literatura artistică le iluminează. Să comparăm, de pildă: „cad frunzele“ cu „au pornit–o peste luncă frunzele–n bejanie“ sau „coboară toată frunza ce–a fost şi strălucit“, „se scutură frunzele de nuc“, ori „cade frunza jos în vale“. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Ionel Teodoreanu: PRĂVALE–BABA

Ionel Teodoreanu este cunoscut mai ales ca autor al romanului *La Medeleni*, una dintre cele mai frumoase cărţi despre copilarie şi adolescenţă, desfăşurată într–o Moldovă tihnită, senină, patriarhală, în care oamenii trăiesc în armonie şi zîmbet, aflîndu–se parcă de–a pururea în vacanţă. Copilăria personajelor lui Teodoreanu nu cunoaşte umbre, asprimi, conflicte dureroase, ci stîrneşte o neistovită încîntare, vrăjindu–l în primul rînd pe naratorul care o învăluie în torente de metafore; ele creează o altă realitate, deasupra faptelor şi lucrurilor, o *atmosferă* poetică, imaginativă, caldă, năs-cută din candoare. Sentimentele şi imaginaţia poetică, plăcerea dialogului viu şi a asociaţiilor nenumărate estompează adesea filonul narativ în favoarea unor desfăşurări scenice văzute minuţios, a unui stil direct, liricizat.

Un text în proză derutează mai ales prin întindere şi diversitate; se cuvine să găsim principii de ordonare care să captęze conţinutul: situaţii, întîmplări, descrieri, dialog, figuri de stil. În cazul naraţiunii, pentru că *Prăvale–Baba* este o naraţiune, prima operaţie este stabilirea unor secvenţe narative, care se dovedesc la acest autor destul de unitare: plecarea de acasă sub ochii mamei, drumul, aşteptarea în curtea şcolii, formarea grupului care va fi clasa întîi, cunoaşterea învăţătoarei, lecţia. Însăşi această enumerare ne indică drept protagonist nu un copil, deşi Fănuţă pare eroul principal, ci grupul de copii.

Grupul trăieşte în pagină prin deosebiri („Mulţi au tăcut niznai; alţii s–au codit; alţii au dat din cap cu da şi ba; iar alţii au vestit cu toată gura că ei ştiu de–acasă."), prin contraste (Fănuţă şi băiatul primarului) prin excepţii (Ştefan Damaschin de la Prăvale–Baba), dar mai ales prin reacţii identice: copiii se îmbulzesc, privesc uimiţi pereţii cu planşe, simt mirosul străin al clădirii, stau nehotărîţi aşteptînd „drum", urmăresc avid ce se întîmplă, confirmă evidenţele, cad pe gînduri, se bucură că nu sînt în pielea celui scos la tablă, nu înţeleg întrebarea, se miră, cască, „bucuroşi că nu–i cu bănat", „rîd într–un glas"; îi stăpîneşte emoţia şi dezorientrarea, pentru că intrînd în acest grup, creat sub ochii cititorului, copilul care iese din unicitatea lui „de acasă", Fănuţă devine Ştefan Damaschin, numele e rostit întreg, li se vorbeşte „ca unuia singur". Relatat în acest fel, conţinutul îşi pierde orice frumuseţe, fiindcă evenimentele sînt foarte obişnuite, recognoscibile. Autorul vede însă totul de la înălţimea copilului, el are, cum spune Călinescu, „o extraordinară memorie a copilăriei". Copiii descoperă lumea şi

Scanned with OKEN Scanner

ochii lor sînt aţintiţi mereu în afară, senzaţiile lor sînt extrem de vii, lucrurile li se dezvăluie ca nişte miracole. De aceea şi naratorul îi va privi din exterior, nu dinăuntrul sufletului şi gîndurilor lor, pentru că această interioritate la vîrstele mici nici nu există. Să urmărim prin ce mijloace se realizează această exterioritate. Este vorba de descriere, dialog şi de prelungirile metaforice ale modalităţilor de expunere. Naratorul va descrie, folosind o tehnică pe care o numim a contrastului, înfăţişarea soldăţească, hotărîtă a lui Fănuţă, pe care îl compară pentru lămurire deplină cu o „catană" şi ţinuta moale, de catifea a lui Şerban Postelnicu. Pentru a sublinia semnificaţia acestui contrast exterior, naratorul nu analizează, ci compară: „simţindu-se dulău de stînă alături de pisicuţa cu fiong la gîtul gulerat"; cei doi vin din lumi diferite: una aspră, precum aerul tare al stînii, alta dulce şi parfumată, de salon, Fănuţă va fi plin de forţă, cunoscînd munca şi răspunderile, celălalt, un obiect de lux, decorativ şi poate miorlăitor. Acesta e rostul comparaţiei; nu atît de a înfrumuseţa textul, cît de a exprima o mulţime de nuanţe în mod concis şi sugestiv. Şi concret, adăugăm; *vedem* cele două imagini: dulăul şi pisicuţa.

Dialogul conţine, de asemenea, foarte multe sugestii oferite de comentariile autorului. Cu excepţia lui Fănuţă, mai complex caracterizat, copiii (nu numai cei din text, ci toţi copiii) există prin temperament, exprimat în gesturi, cuvinte, atitudini, prin mentalitatea infantilă. Or, autorul observă reacţiile lor pline de candoare: privirea „cu îngheţ", uimirea înciudat-admirativă dintr-un nerostit „iute-al dracului", uitătura prepuielnică. „Prepuielnic" înseamnă bănuitor. Copiii nu sînt de fapt bănuitori, ci uimiţi, întrebători, gînditori, derutaţi, puţin speriaţi, curioşi; toate aceste stări dau acea privire a şcolarului mic pus în încurcătură, care seamănă cu o privire bănuitoare, iar mişcarea bănuitoare a capetelor la întrebarea ce e crida, produce efect comic. Atitudinea autorului e tandră şi ironică în aceste notaţii. Reflexivitatea e comică la acea vîrstă, şi „căderea pe gînduri" va fi însoţită de metafora ironică a naratorului „înnodaţi în îndoieli". Ironia izvorăşte din contrastanta simplitate a primelor noţiuni cu teribila implicare a copilului, semn de naivitate, de candoare. De pildă, „cărturari" (cărturar = om foarte învăţat, de obicei în vîrstă, cu prestanţă) sînt declaraţi cei care anunţaseră că ştiu să scrie, că ştiu alfabetul; naratorul dilată perspectiva ironică, întărind contrastele: „băncile cărturarilor" (din clasa întîi, citim printre rînduri). „s-au aşezat cu slavă în locurile de frunte", „au suspinat cărturarii şi-au trecut la vechile locuri". Un alt contrast comic se produce prin menţiunea ocupaţiei tatălui, a cărei prestanţă socială micşorează şi mai mult făptura măruntă şi neajutorată a odraslei: „Dar băiatul domnului Procuror a dat din cap, cu degetul în gură" (procurorul este un magistrat, o persoană care susţine acuzarea într-un proces); Şerban Postelnicu (băiatul primarului), poreclit „Pătlăgică", rămîne cu gura căs-

Scanned with OKEN Scanner

cată; Decebal Cotruţă, „băiatul domnului Căpitan de jandarmi", ca o miniatură a tatălui său, îmbrăcat cum se află în „tunică de postav militărească, cusută cu bumbi galbeni", „tace ostăşeşte", adică nu ştie să răspundă (admiraţia autorului e mimată), dar mina dreaptă îi porneşte „glonţ" spre tablă arătînd crida, pe care nefiind în stare s-o definească, o arată cu degetul. Ironia e amplificată de numele proprii. Băiatul primarului se numeşte Postelnicu (postelnic – arhaism care evocă o veche dregătorie), Hanţă înseamnă „gură" sau „gură-spartă", iar măreţul *Decebal* se însoţeşte cu regionalismul Cotruţă (vatră mică ori loc între perete şi sobă, adică un cotlon cald, un ascunziş). Fără ironie de data aceasta, e sugestiv şi numele talentatului Făruţă, *damascul* fiind o ţesătură foarte preţuită, cu desene mari şi în relief.

În grupul de copii răsar cîţiva pentru a-i da relief; ei sînt tipurile ştiute ale clasei de şcolari mici: cel nelămurit, cel hotărît, cel prompt care spune „fuguţă" totul, cel cu degetul în gură, abia desprins de poala bunicii. Există şi voci anonime: „a căscat unul", „a spus repede unul clipicios".

Intenţia, subliniem, nu este niciodată de a critica, ci de a surprinde copilăria în toată nuditatea şi ingenuitatea reacţiilor sale, de atîtea ori amuzante, cum ştie toată lumea.

Singurul personaj bine individualizat în acest text este Făruţă, marea excepţie a grupului, liderul. El îi conduce de la început pe ceilalţi, remorcîndu-i cu dezinvoltură, „din treacăt", aşteaptă fără emoţie în faţa clasei îngheţate de spaimă pentru că are încredere în el şi îi place să gîndească singur. Ştiinţa lui de a se descurca în orice împrejurare, „şi-n codru", se numeşte independenţă, şi nu este caracteristică vîrstei; de aceea el apare ca o gazdă, iar ceilalţi ca nişte oaspeţi. Făruţă se adaptează rapid, e hotărît, respectuos, plin de haz (a se reţine porecla scornită de el şi curajul de a aşeza oul găinii unde trebuie). Mersul lui soldăţesc contrastează cu chipul de sugar al lui Timotei Hanţu, cu buclele de domnişoară ale lui Postelnicu şi cu naivitatea speriată a tuturor. Personajul ar putea deveni neconvingător sau antipatic din pricina atîtor calităţi, dacă naratorul nu i-ar surprinde aceeaşi inocenţă, aceeaşi măruntă statură (evidentă în ochii mamei) şi originea modestă.

Făruţă are haina croită dintr-una veche, vine la şcoală cu o gustare sărăcăcioasă. El este dezavantajat social, e cel de la Prăvale-Baba, de la *marginea* Iaşului. Nu cunoaşte răsfăţul şi de aceea e mai pregătit să înfrunte situaţiile noi, viaţa. Este însă şi mai inteligent decît ceilalţi, mai talentat. Întîmplarea oferă uneori astfel de compensaţii. Există o anumită tendenţiozitate socială, o justiţie naiv reparatoare, idilică, am zice, ca în basmul popular; Făruţă cel sărac e fala clasei, iar băiatul primarului – un nătîng. Antinomiile se trasează cu linii mari, vizibile şi sînt metaforizate: catană – domnişoară, dulău – pisicuţă, nota zece – zeroul, „oul babei".

Observăm că textul trăieşte prin dialogul de o vivacitate extra-

Scanned with OKEN Scanner

ordinară şi prin sensurile figurate ale cuvîntului: comparaţii, metafore şi alte figuri stilistice. Metaforele lui Teodoreanu deschid mereu ferestre spre tărîmul acelei vîrste nerepetabile, copilăria, cînd ochiul se încarcă de uimire şi de închipuiri frumoase ca în basm. Autorul urmează prin metaforă imaginaţia copilului, de aceea figurile stilului său au aceeaşi concreteţe şi prospeţime ca senzaţiile copilului. Metaforele lui Teodoreanu sînt definiţii în imagini ca pasta proaspătă a culorilor din pagina nouă a abecedarului. Şcoala, abecedarul şi lumea sînt nou-nouţe. Copilul ia act de ele cu o desăvîrşită puritate. Chiar rupţi din pagină, termenii figuraţi se înşiră voios într-o ghirlandă de surprize: vrăbii, dulceţi, întîiul foc în sobă, zbîrnitoarea unui zmeu, rîndunica, sacul de cartofi, clopoţelul sărind într-un picior. Să culegem cîţiva. De exemplu, învăţătoarea „îi închide parcă într-o cutiuţă", adică reţine ceea ce are unic fiecare, dar imaginea concretă a cutiuţei arată nu numai interesul şi grija ei (nu închizi în cutiuţe decît obiecte la care ţii), ci presupune, prin forma diminutivală, şi delicateţea nevinovatelor făpturi. Expresia sugerează nişte obiecte mici şi preţioase. Sau „glăsul de porţelan", care trădează o fiinţă fragilă, gingaşă, pură, imaculată, candidă. Alfabetul e povestea literelor. Lecţia e o poveste, iar literele numite metaforic vin direct din basmul lui Creangă.

Unele reprezentări figurate se pot lua ca metafore totale ale copilăriei.

Enumeraţia reprezintă cea mai simplă formă de clasare a diversităţii care asaltează pe copil; în acest caz, ea poate deveni un poem al candorilor virtuale şi tactile: „sînt multe lucruri albe şi moi care nu-s nici piatră, nici cridă. Aşa, de pildă: pînza, laptele, halviţa, lăcrămioara, mielul..." Şirul enumerativ, ridicat pe verticala dialogului devine poem al exploziei de vitalitate a copiilor: „– Mă ieu la trîntă, a spus unul. – Mă spăl, a spus altul. – Trag cu praştia. – Mă sui în copac. – Prind mîţa." Ca şi în cazul termenilor metaforici, dialogul e centrat pe imagini concrete.

Se creează din această imagistică o altă realitate, poetică, lirică, ce înfrumuseţează, o atmosferă care este a imaginaţiei, nu a realităţii (în care intră: voioşie, umor, candoare, culori şi mişcare) şi care învăluie lumea ideală a copilăriei.

Adulţii sînt un fel de îngeri păzitori ai copiilor, îi înţeleg, îi ajută, îi iubesc: învăţătoarea, care apare pe nesimţite şi are păr de abur, dăruind zîmbet, dragoste, dreptate, sau mama lui Fănuţă, care îşi ascunde îngrijorarea şi duioşia sub poveţe severe.

Remarcăm culoarea blînd regională a episoadelor şi a dialogurilor. Ne aflăm în Moldova lui Creangă, în care oamenii au răgazul rostirii. Limba şcolii e îndulcită de graiul local şi circulă între catedră şi bănci cu mlădierile ei ţărăneşti pe care le ştim din literatură: „–Iaca asta e litera a." Acele ironiei sînt mătăsoase, nu o aspresc.

O lumină voioasă se revarsă peste filele lui Teodoreanu. Literatura acestui prozator seamănă cu o dimineaţă limpede. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu: DUNĂRE! DUNĂRE!
(fragment)

Dunăre! Dunăre! este un fragment dintr-o întinsă operă literară în proză – *Desculț* – scrisă în bună parte cu mijloacele artistice ale poeziei.

Observarea atentă a suprafeței lucrurilor deschide adesea drum gîndului către miezul lor. Așa se face că multe pasaje descriptive alunecă spre cugetare. În acest text există trei elemente structurale: descrierea peisajului danubian, evocarea unor timpuri îndepărtate pe care o provoacă el și gîndirea asupra sensurilor vieții pe pămînt (ale unui om și ale unui popor).

O situație care revine în text este starea de veghe în noaptea de vară pe malul fluviului. Apele întotdeauna au atras privitori și gînditori.

Vraja lunii și vraja apei care o reflectă creează erouului o stare de visare. Frumusețea feerică a nopții de vară, plină de sunete și sclipiri pare ireală, de poveste fantastică: („corabie rotundă de aur", „punte de argint"). „Ninsoarea deasă" a luminii eliberează imaginația privitorului, încît el „vede" trecutul îndepărtat – pe dacii dinaintea cuceririi romane (purtînd straie pe care le recunoaștem și azi în portul țăranilor) care treceau apa înghețată a fluviului făcînd incursiuuni în teritoriul imperial. Versurile populare revin ca un refren al *poeziei* ce străbate acest text. Titlul constă din acele exclamații populare ale omului care privește îndelung și pe gînduri mișcarea veșnică a apelor. Dunărea este – ca de atîtea ori marile ape în poezia românească – un martor al vieții poporului, al istoriei lui.

În partea a doua a descrierii e surprinsă bogăția vie a malurilor dunărene, vegetația acvatică și viețuitoarele, pe care urechea le recunoaște și le ascultă pe rînd; privighetoarea și ciocîrlia slăvesc vraja nopții sau triumful soarelui.

Între episoadele referitoare la Dunăre ca peisaj, ca martor al trecutului și ca model de existență se intercalează crîmpeiul de poezie populară: „Dunăre, Duunăre, / Drum fără pulbere...", pentru a despărți modurile diferite de a o privi, semnificațiile deosebite. Marele fluviu rămînc neatins de timp. De aceea devine martorul tuturor timpurilor. Întregul univers se reflectă în această uriașă oglindă: țări, munți, dealuri, arbori, oameni, zîmbete și lacrimi.

Cursul Dunării, urmînd mereu același sens, de-a pururi neschimbat, vărsarea ei în apele planetare o transformă într-un model

Scanned with OKEN Scanner

al drumului pe care trebuie să-l urmeze eroul în viaţă, un drum cu o direcţie de la care să nu se poată abate cum nu-şi poate schimba Dunărea cursul apei. Îl aşteaptă „marea vieţii", largurile ei, în care va încerca să nu se piardă. Din ultimele două versuri populare, versuri de doină, de poezie tristă, naratorul preia figura artistică, dezvoltînd-o în modul poetic al gîndirii sale, care urmăreşte încordată, menirea sa pe pămînt: să scrie despre poporul său, despre izbînzile şi neizbînzile lui, despre nedreptăţile şi chinul îndurat, pentru că astfel de scriere l-ar învăţa să biruie suferinţa. Exagerarea poetică din imaginea grandioasă a scrisului o mie de ani cu apa Dunării pe hîrtia albastră a cerului dau sugestia măreţiei şi frumuseţii neamului românesc: numai apele fluviului, cerul şi timpul milenar sînt proporţionale cu zbuciumul poporului de a cîştiga „biruinţa cea mare". Deplîngerea nefericirii neamului nostru şi speranţa într-o victorie definitivă care să-l aşeze în gloria pe care o merită o regăsim la mulţi dintre scriitorii noştri, aflaţi mereu în aşteptarea vîrstei de aur a românismului. Este una din formele literare pe care le îmbracă sentimentul patriotic. Această ultimă parte se constituie dintr-o vorbire cu sine a personajului, mereu în stare de veghe, nu numai pe malul Dunării, ci şi în viaţă, pentru că e tulburat de mari întrebări la care trebuie să afle singur răspuns.

Fragmentele se leagă în mod subtil – Dunărea-martor devenind în imaginaţie materie a mărturiei scrise.

În final e reluată ideea poetică ce a făcut din Dunăre un personaj, aceea a veşniciei fluviului, care curge din veac şi va curge mereu, neschimbat, şi parcă unit cu soarta unui popor care va exista şi el mereu.

Precum vedem, forma poetică a textului nu e creată numai de expresiile frumoase, deosebite, ci şi de un mod poetic de înlănţuire a gîndirii artistului şi a sentimentelor lui. **(D. B.)**

Marin Preda: PREMIUL ÎNTÎI (Moromeţii)

Fragmentul intitulat în manual *Premiul întîi* este reprodus din romanul *Moromeţii*, creaţia cea mai reprezentativă a prozatorului Marin Preda. Moromeţii reprezintă viaţa comunităţii săteşti din sudul ţării, mai exact din Cîmpia Dunării, şi are în centru personalitatea lui Ilie Moromete, ţăran cu mulţi copii, apăsat de datorii, dar de o mare subţirime a spiritului, care se străduieşte să asigure existenţa materială a familiei, dar mai ales coeziunea ei, să-şi crească fiii în respectul unor tradiţii etice şi morale specifice poporului nostru.

Fragmentul începe cu uimirea tatălui în momentul în care îşi vede fiul pe scenă ca premiant, la sfîrşitul clasei a patra. Puternic

Scanned with OKEN Scanner

impresionat, Moromete caută să-şi stăpînească emoţia, preocupîndu-se de pălăria pe care i-o împrumutase copilului pentru serbare, ca şi cum acesta ar fi fost lucrul cel mai important. Înduioşarea care-l cuprinde pe Moromete se asociază unui sentiment de vinovăţie: „Săracul de el, nu i-am luat deloc o pălărie şi uite că nu e învăţat s-o poarte, stă cu ea pe cap". „Pălăria" pare să sublinieze, ca un amănunt semnificativ, legătura dintre cei doi (momentul reperării lui Niculae coincide cu recunoaşterea pălăriei).

Moromete nu mai poate dialoga cu Cocoşilă, prietenul său. Fragmentul începe cu: „Moromete vru să răspundă", dar personajul părăseşte şcoala tot fără să fi răspuns unei întrebări: „Moromete nu-i răspunse." Cele două fraze pe care i le adresează totuşi lui Cocoşilă sînt, de fapt, spuse pentru sine. Dacă adăugăm la aceasta faptul că personajul nu numai că nu adresează nimănui nici un cuvînt (deşi se afla într-un loc unde, se presupune, cunoştea pe toată lumea), dar din clipa descoperirii că băiatul e premiant şi e bolnav („el nu mai auzi nimic din serbare"), înţelegem că pentru Ilie Moromete „spectacolul" lumii încetează, interesul pentru propriile reflecţii încetează, personajul iese din sine şi-şi îndreaptă toată atenţia spre fiul său. Este un moment decisiv. Moromete, care sesiza cele mai subtile detalii, care, nu mai departe, la această serbare, venise, trecînd pe drum ca un remarcabil personaj şi parcă regizînd un spectacol, acum se retrage din viaţa exterioară, dominat de întîmplare, neajutorat.

Pradă emoţiei şi îngrijorării, personajul capătă mişcări bruşte aproape brutale. Mersul său repezit îi sperie pe copiii adunaţi pe coridorul şcolii.

Moromete descoperă o dată cu premierea lui Niculae şi crizele lui periodice, de care „nu ştia", şi pe care oricum nu le-ar fi luat în seamă. Între grijile mari ale subzistenţei, „frigurile" nu prezintă un pericol grav. Putem bănui că era o maladie frecventă printre ţărani. Moromete descoperă ambele „fenomene" în momentul în care Niculae se află pe *scena* serbării. De o mare subtilitate, autorul sugerează că numai în această situaţie – de evidenţă forţată, urcat pe o scenă – îl poate *vedea*, în sfîrşit, Ilie Moromete pe Niculae al său. Părintele păruse a fi orb pînă atunci. Fraza „De unde mai răsărise şi el (...)?" e limpede în acest sens. Moromete, capabil, aşa cum înţelegem citind întregul volum, să vadă dincolo de suprafaţa lucrurilor, are nevoie de un podium ca să-l vadă pe mezin.

El îşi descoperă în momentul premierii fiul, şi nu descoperă un copil oarecare, ci constată că băiatul e altfel decît ceilalţi membri ai familiei, că are o fire neobişnuită în mediul din care provenea.

Există două articulaţii narative ale fragmentului în discuţie: scena serbării şi drumul spre casă. Ele corespund celor două idei esenţiale ale acestui fragment. Pe cea dintîi deja am prezentat-o:

Scanned with OKEN Scanner

tatăl află că în băiatul plăpînd, cu capul mare şi aparenţă neînsemnată, există ceva deosebit, neaşteptat şi îngrijorător.

Secvenţa drumului este şi mai reprezentativă. Acum înţelegem consecinţele proaspetei descoperiri a lui Moromete, ale *revelaţiei* lui. Deruta personajului este prezentată gradat. Glasul lui Moromete oscilează. De la vorbirea apăsată din coridorul şcolii („–Hai p–aici pe la soare, răspundea Moromete şoptit."). Gesturile îi sînt la fel de nesigure. Cînd băiatul se lasă pe vine, Moromete „se uită în jur zăpăcit", „nemaiştiind ce să facă". Urmarea acestei dezorientări este că Moromete nu se ocupă, cum ar fi firesc, întîi de copil, ci adună cele cîteva cărţi şi coroniţa căzute. Mişcările îi sînt „sfioase" notează autorul, „el se apleca încetişor" – ceea ce, desigur, nu–i stă în fire. În aceste observaţii, de o mare fineţe analitică, constatăm nu numai „zăpăceala" personajului, ci şi respectul său aproape inconştient, pentru o lume la care nu avusese acces, lumea cărţilor, a şcolii, a învăţăturii. Remarcăm, de asemenea, tandreţea (duioşia) părintelui faţă de semnele materiale, concrete ale reuşitei lui Niculae. Ilie Moromete este destul de mîndru de sine şi acesată frumoasă „umilinţă" îl scoate din comportamentul său obişnuit.

Momentul în care rămîne cu „buzele deschise", „căutînd aer", cu răsuflarea tăiată, semnifică panica eroului, ieşit din mediul său obişnuit, zbătîndu–se pentru o clipă ca un peşte pe uscat. Faptul e cu atît mai grăitor, cu cît scriitorul nu explică în nici un fel „sufocarea" lui Moromete. Desigur starea sufletească în care se află îi provoacă personajului această tulburare respiratorie. Dar mişcarea e aproape simbolică.

Înstrăinarea dintre tată şi fiu este evidenţiată aluziv: ei nu–şi pot acorda gesturile. Se stînjenesc reciproc. Sînt mereu în contratimp. Băiatului îi face rău mişcarea lui Moromete, care îl ia în braţe, iar acestuia nu–i convine reacţia copilului la respectiva mişcare. Pentru că Niculae, chinuit de boală îşi îmbrăţişează, de fapt părintele. Marin Preda nu foloseşte însă acest cuvînt, tocmai pentru a arăta că gestul îmbrăţişării era exclus din relaţiile celor doi. Îmbrăţişarea nu reprezintă o exteriorizare afectivă din partea lui Niculae, ci, cum am spus, o reacţie a stării lui fizice, este involuntară, neintenţionată. Dar chiar şi aşa, ea îl stînjeneşte pe Moromete, deşi el îi poartă de grijă şi îl iubeşte (afecţiune evidentă în atitudinea lui de stîngace tandreţe pe tot parcursul drumului). O asemenea complicată situaţie psihologică este exprimată de autor foarte succint şi precis: „braţele încolăcite de gît nu–i conveniră însă lui Moromete." Moromete „bolboroseşte"; între cuvintele sale se intercalează puncte de suspensie – semn al destrămării ordinii interioare. Mai mult, fraza lui este ilogică: „vă îmbolnăviţi aşa, fără nici o socoteală." Nedorind să se lase copleşit de duioşie, de dragoste, Moromete mai găseşte resurse pentru o dojană formală, înecată însă de emoţie. Se fereşte să se uite la copil din acelaşi motiv al insuportabilului (pentru el) sentiment de iubire care–l copleşeşte. Vorbeşte singur – indiciu de mare tulburare la orice fiinţă

omenească –, şi cu atît mai mult la Moromete, care era un om raţional şi stăpînit. Observaţia: „ca niciodată, făcea paşi mari şi repezi" – era adică pradă unei mari agitaţii lăuntrice – este foarte grăitoare, pentru că pregăteşte fraza cea mai importantă (pentru înţelegerea personajului) din acest fragment (care este esenţial şi în cadrul romanului), frază ce rezumă drama lui Ilie Moromete: *„Părea nemulţumit şi dezorientat, atins tocmai în liniştea sa netulburată"*. Citind în întregime primul volum al *Morometilor*, înţelegem că Ilie Moromete se caracterizează mai ales printr–o extraordinară siguranţă interioară prin calitatea sa de a nu se lăsa copleşit de evenimente, de a le domina printr–o gîndire superioară asupra lor, prin marea sa putere de a privi în adîncime orice lucru, de a contempla. Episodul cu Niculae, din acest fragment, îl scoate pentru moment din această olimpiană (referitor la seninătatea zeilor din Olimp) „netulburare" a lui. Aparenţa „nemulţumirii" sale exprimă şi starea de tensiune în care se afla (orice om frămîntat pare „nemulţumit"), şi deruta lui, şi un ascuns sentiment de mîndrie pentru fiul pe care–l crezuse mai curînd repetent decît premiant, dar şi o reală „nemulţumire", un mare semn de întrebare în legătură cu viitorul băiatului, care va deveni pentru dînsul o mare grijă. Moromete se va mişca mai puţin liber, căci se conturează o nouă povară: şcoala lui Niculae. „De unde mai răsărise şi el (Niculae, n. ns.) cu povestea asta a lui cu şcoala? Şi ce vroia la urma urmei?" – gîndeşte tatăl, care, pricepe imediat că lucrurile nu se vor opri aici – la un premiu cu coroniţă – ci vor merge mai departe. Şi Moromete nu înţelege în ce direcţie şi ce consecinţe va avea asta pentru existenţa familiei.

Este uimitoare puterea de observaţie a lui Marin Preda, care prezintă cu un mare simţ al nuanţelor comportamentul personajului. Ajuns în ograda sa, Moromete îşi revine din tulburarea şi slăbiciunea ce–l cuprinseseră, redevenind stăpînul autoritar al familiei. Glasul său, scurt, poruncitor, se adresează Ilincăi, căreia mai întîi îi ordonă şi apoi îi explică. Nu este decît o manifestare mecanică a autorităţii în acest moment. În adînc ceva se clintise, atingînd *liniştea netulburată* a personajului, – cel mai mare dar al său. Descoperirea fiului şi tulburătoarele întrebări care zdruncină seninătatea spiritului său superior îl scot din matca sa. Sînt cele două mari idei ale fragmentului. Subiectul acestui text surprinde un aspect al complicatei relaţii dintre tată şi fiu, dintre un tată aspru, dar drept şi împovărat de griji şi fiul cel mic ce, presupunem, se va desprinde de existenţa tradiţională a familiei, urmînd un drum propiu. Deşi în primul volum al *Morometilor*, Niculae apare mai puţin, protagonistul fiind tatăl său, Ilie Moromete, mezinul familiei este bine conturat chiar în acest fragment.

În primul rînd, Niculae alege un domeniu de interes neobişnuit pentru familia sa, izolîndu–se de fraţi. Înţelegem aceasta şi din mirarea glumeaţă a surorii mai mari în legătură cu premiul primit. Neîncrezătoare, Ilinca priveşte întîmplarea mai curînd ca pe o cu-

Scanned with OKEN Scanner

riozitate hazlie. Tenacitatea copilului, care, e lesne de înţeles, nu avusese timp şi condiţii de învăţat, trimis mereu cu Bisisica şi folosit la tot felul de munci, inclusiv munca la cîmp, ca orice copil de ţăran, se deduce, dar se exprimă şi în naraţiune în momentul în care, deşi în plină criză, copilul, fire dîrză, vrea să-şi lovească sora pentru că-l ofensase spunîndu-i „ţestosule". Ochii arzători ai băiatului, pentru un timp liniştit, simţindu-se mai bine, privirea atentă cu care asculta comentariile lui Moromete, ne fac să presupunem că Niculae spera mult de la hotărîrea tatălui său în privinţa şcolii. Deşi cuprins de friguri, el nu-şi uită nici o clipă idealul – acela de a învăţa mai departe, la şcoli tot mai înalte.

Fragmentul are o densă substanţă narativă. Dialogurile, dar şi gîndurile personajului, transpuse ca într-un dialog interior, conferă naraţiunii un caracter puternic dramatic. Autorul analizează direct şi indirect stările sufleteşti şi gîndurile personajelor. Este, prin urmare, o proză analitică, psihologică în mare măsură. Există o subtilă legătură între starea sufletească şi gesturile eroilor. Caracterizarea se face, deci, direct şi indirect, aşa cum s-a putut constata din observaţiile de mai sus. Textul este de o mare claritate şi precizie a expresiei, deşi personajele sînt foarte complexe. Avem sentimentul că ceea ce citim s-a petrecut în realitate, atît este de credibil şi convingător. Vorbirea personajelor nu are accente marcat dialectale, dar are o culoare specifică. (Alt tip de oralitate decît la Creangă, de exemplu). Stilul este sobru, fără întorsături „frumoase", mai curînd *rece* şi foarte exact. În schimb, există o infinită nuanţare analitică şi o extraordinară relevanţă a detaliilor. Aproape că nu aflăm la Preda amănunte fără importanţă. Fiecare detaliu are adînci semnificaţii în text. Scrisul lui Marin Preda a revoluţionat arta narativă a întregii perioade postbelice, iar *Morometii* rămîne o operă de referinţă. (D. B.)

CLASA A VII-A

COLINDELE

Poezie ocazională, cîntată în anumite momente festive ale anului, marcînd o mare sărbătoare creştină – naşterea lui Isus Hristos – şi trecerea de la un an calendaristic la altul – Anul Nou – colindele au o funcţie de urare şi de felicitare, de marcare a sărbătorii

şi de festivizare a momentului. Poezia colindelor reprezintă unul dintre straturile cele mai vechi ale creaţiei poetice româneşti, păstrînd în temele, motivele şi imaginile artistice amintiri din epoci străvechi, practici şi mentalităţi primitive. Colindele româneşti sînt o moştenire directă de la romani, perpetuînd amintirea sărbătorilor legate de Calendele lui Ianuarie. De altfel, termenul însuşi (*colindă*) vine din latinescul *calendae*, adaptat printr–un intermediar slav (*koleda*), de origine latină şi acesta.

În realitatea folclorică vie se face distincţia între *colindele de copii*, zise de obicei în Ajunul Crăciunului (24 decembrie), de o mare simplitate compoziţională, cuprinzînd, de regulă, o formulă de vestire a sărbătorii, o scurtă urare de belşug şi o cerere de obţinere a darurilor tradiţionale („Bună ziua lui Ajun, / Sara, sara lui Crăciun, / Cînd îi laptele mai bun. / Cruce–n casă, cruce–n masă, / Să fii, gazdă, sănătoasă: / Colăcei, bătrînă hăi!“) şi *colindele cetei de flăcăi*, cîntate la casele gospodarilor în noaptea de Crăciun (de Anul Nou), mult mai ample şi mai diverse din punct de vedere tematic.

Colindele propriu–zise, cîntate de obicei în casă, se diferenţiază în raport cu persoana căreia i se adresează – fecior, fată de măritat, tineri căsătoriţi, gospodari, păstori, pescari etc. În funcţie de vîrsta, starea maritală, ocupaţia celui colindat, poezia propune o *alegorie*, figurează o situaţie ideală care, se credea, va deveni realitate în anul următor. Gospodarului i se urează belşugul de vite („... Tot cirezi de vaci, / Vacile zbierînd, / Viţeluşi sugînd, / Din codiţe dînd, / Cu codiţe–nvoalte, / 'Nvoalte, răsucite, / În aur poleite / ... / Tot turme de oi / ... / Herghelii de cai...“), fetei de măritat – o căsătorie fericită; feciorului de însurat – calităţi voiniceşti, curaj, îndemînare ş.a.m.d.

Alegoria domină întreaga poezie a colindelor, iar *refrenul* se constituie într–o marcă inconfundabilă a categoriei (a speciei). Cele mai cunoscute şi frecvente refrene, precum *Florile–s flori dalbe de măr*, *Florile dalbe*, *Cunună de vineţele*, *Junelui bun*, *Lerui ler*, *Leruia, Doamne* trimit, pe de o parte, către timpurile străvechi cînd practica urării cu colinda avea loc primăvara, la înnoirea anului vegetaţional şi, pe de altă parte, la originile creştinismului românesc, formula „Leruia, Doamne“ nefiind altceva decît o veche invocaţie creştină, rostită şi azi în biserică sub forma „aleluia“.

S–au produs, cu timpul, suprapuneri şi interferenţe între colindele laice, pre–creştine şi colindele religioase, nu numai la nivelul refrenului amintit mai sus, dar şi la nivel tematic şi imagistic.

Grăbindu–se să recupereze această specie a literaturii populare alungate din şcoală pe criterii ideologice, autorii noilor manuale au reţinut, spre ilustrare, doar două colinde religioase – *Florile dalbe* (cls. a VII–a) şi *O, ce veste minunată* (cls. a VIII–a) – cu mare

circulaţie în toate regiunile ţării, şi două *cîntece de stea*: *Trei crai de la Răsărit* (VII) şi *Steaua sus răsare* (VIII), specie distinctă, inconfundabilă cu colindele, chiar dacă se practică tot cu ocazia Crăciunului. Trebuie spus, de asemenea, că *Vicleimul* (numirea populară a oraşului Bethleem, unde s–a născut Isus) şi *Irozii*, practicate cu aceeaşi ocazie, *nu sînt* colinde, ci, cum bine se arată la un moment dat, forme ale *teatrului popular*, după cum *nu sînt* colinde nici *Pluguşorul*, *Sorcova* şi *Vasilca*, din repertoriul obiceiurilor de Anul Nou. O „inovaţie", în contradicţie cu adevărul ştiinţific, sînt şi aşa–numitele, de către autor, „colinde de primăvară" şi „colinde de invocare a ploii". Nu orice poezie legată de un anumit obicei este cu necesitate un colind, chiar dacă s–a creat un verb, „a colinda", cu sensul de „a merge din casă în casă, din gospodărie în gospodărie" într–o ocazie festivă, de sărbători ceea ce ar explica, oarecum, neînţelegerea. În fine, poezia *O, brad frumoş*, înserată în manualul de clasa a VIII–a fără nici o explicaţie, poate crea de asemenea confuzii, putînd fi luată drept colind sau poezie de urare cînd, de fapt, este o creaţie cărturărească, un împrumut, în orice caz, din repertoriul internaţional de cîntece de Crăciun.

Cele peste 200 de tipuri de colinde indexate pînă acum, inclusiv cele religioase, „biblice şi apocrife" (cf. Monica Brătulescu, Colinda românească, 1981), culese în mii de variante, atestă vitalitatea speciei şi locul ei central în folclorul românesc. Pentru a nu sărăci conţinutul deosebit de bogat al acestei creaţii folclorice româneşti atît de reprezentative, viitoarele manuale vor trebui să opereze o selecţie mai riguroasă a textelor puse la dispoziţia elevilor.

În cadrul festiv şi solemn al sărbătorii Naşterii Domnului şi al schimbării anului, colindele aduc ecourile unei lumi vechi şi sonurile pure ale poeziei autentice, pe care le regăsim în versurile unei postume de Eminescu: „Colinde, colinde! / E vremea colindelor, / Căci gheaţa se–ntinde / Asemeni oglinzilor / Şi tremură brazii / Mişcînd rămurelele, / Căci noaptea de azi–i / Cînd scînteie stelele...". (N. C.)

PROVERBELE

Frumuseţea proverbelor provine mai ales din forma verbală pe care o îmbracă înţelepciunea populară. Ele exprimă adevăruri universale (valabile oricînd şi oriunde) şi, din acest motiv, găsim aceleaşi proverbe în foarte multe limbi. Ca formă, ele diferă mult mai mult de la un popor la altul. De exemplu: „Vulpea bătrînă nu cade în cursă" apare la un alt popor sub forma „Peştele bătrîn nu se

lasă prins în undiţă", cu acelaşi sens, sau în loc de: „Cine se scoală de dimineaţă departe ajunge" găsim: „Cine se duce primul la barcă pleacă primul". (Imagistica depinde de orizonturile de viaţă. Firesţe că într-o ţară cu mult litoral vor apare mulţi termeni legaţi de pescuit, iar într-una de ţărani, cuvinte referitoare la plugărie). Proverbele au o funcţie practică, adică dau îndrumări pentru felurite împrejurări ale vieţii. Ele sînt convingătoare întrucît îşi comunică sensul într-un mod deosebit, artistic. Metafora, înlocuirea unui termen prin altul, comparaţia, antinomia, inversiunea, repetiţia sînt figuri de stil care nu împodobesc, ci constituie însuşi corpul proverbelor şi zicalelor. Întregul proverb poate fi o metaforă: „Meşteşugul e brăţară de aur" sau „Buturuga mică răstoarnă carul mare".

Cea mai evidentă caracteristică a proverbelor este *laconismul* lor, adică exprimarea unor sfaturi, constatări, situaţii complexe în foarte puţine cuvinte: „Berzei chioare îi face Dumnezeu cuib" – exprimă norocul nesperat al unui defavorizat, îndemnînd la optimism.

Un alt aspect distinctiv îl constituie *concreteţea termenilor*. Deşi exprimă o întreagă concepţie despre om şi viaţă, proverbele şi zicalele nu folosesc niciodată un limbaj teoretic, ci acordă unor obiecte, fiinţe şi fenomene concrete valoare generală. De pildă, în „Apără-mă de găini, că de cîni nu mă tem", termenii *găini* şi *cîni* denumesc situţii care produc spaima în grade diferite. În „La mămăliga mare, vin multe haimanale" se foloseşte expresia „mămăliga mare" cu înţelesul de situaţie socială înaltă sau de orice lucru rîvnit de mulţi. „Cuţite tăioase" desemnează pe oamenii care se dușmănesc, în proverbul „Două cuţite tăioase nu pot să stea într-o teacă". Aceşti termeni concreţi fac parte din universul natural, din cel al gospodăriei ţărăneşti, numesc grade de rudenie, personaje din afara lumii vizibile, părţi anatomice, activităţi umane şi altele. Citãm la întîmplare: foc, sapă, spinare, babă, capră, os, alun, tîrg, iepure, creangă, lulea, praştie, cămăşă, pămînt, carte, miere, pod, biserică, împărat, naş, boier, ucenic, ţigan, ploaie, a înghiţi, a umbla, a trînti, a vorbi, mare, mic, drept, strîmb, leneş, Dumnezeu, drac. Uneori, termenul este acelaşi în mai multe formulări; „a umbla de frunza frăsinelului" şi „a tăia frunză la cîni" sînt zicale în care *frunză*, folosit în sens figurat, însemnă zădărnicie şi lipsă de ocupaţie. Cuvîntul nu e ales la întîmplare – frunzele sînt multe şi nerodnice.

De multe ori proverbele şi mai ales zicalele exprimă o atitudine satirică. O intenţie artistică pare a dubla pe cea moralizatoare, ele urmăresc un efect comic: „Chelului scufie de mărgăritar îi trebuie", „Cîinele îmbătrîneşte de drum şi nebunul de grija altora", „Prostului nu-i stă bine dacă nu-i fudul", „Cîine surd la vînătoare", „Na-ţi-o frîntă, că ţi-am dres-o". Frecvenţa şi abilitatea cu care poporul mînuieşte ironia, batjocura şi alte mijloace ale rîsului a-

rată un fel propriu de a reacţiona în faţa Răului. Precizăm că ţăranii nu se tem de rău, bătîndu-şi joc chiar de *dracul*, care îl întruchipează. Convingerea lor este că dispreţul ridiculizării poate fi mai eficient decît dojana. La acestea se adaugă o atitudine proprie românului de „a face haz de necaz": „E bun de spînzurat de o creacă uscată, că-i păcat să strici una verde pentru el." „După ce că e surd, nici n-aude", „Nărodul deschide gura, după ce-a înglodat trăsura". Uneori, plăcerea de a rîde precumpăneşte: „Dracul cînd n-are ce face îşi cîntăreşte coada".

Proverbele nu sînt niciodată mînioase, ci *senine*, aşa cum se cuvine înţelepciunii.

Proverbele, zicalele, expresiile populare („a scoate ochii cuiva", „a mirosi ceva", „a intra la bănuială"), denumirile populare de plante („rochiţa rîndunicii", „traista ciobanului", „ciuboţica cucului"), de constelaţii („Carul-mare", „Cloşca-cu-pui") şi multe alte denumiri populare sînt construite numai din sensuri figurate, alcătuind latura poetică a limbii obişnuite, cristalele sale de artă literară, pe care le ignorăm în vorbirea curentă. Tot ce a fost util poporului şi frumos: lingura, blidul, stîlpul porţii, – atît de delicat împodobite –, experienţa şi înţelepciunea sînt turnate în metafore scînteietoare.

Recunoaştem în multe ziceri populare, alături de sobrietatea gîndirii, de puterea neistovită a imaginaţiei, voioşia populară şi energia morală. (**D. B.**)

MĂNĂSTIREA ARGEŞULUI

Specie a epicii populare în versuri, *balada* este cunoscută în mediile folclorice sub numele de *cîntec bătrînesc*, denumire care scoate în evidenţă faptul că este *cîntată*, că versurile sînt însoţite de o melodie specifică, şi că este *veche*, unele teme şi motive ale *cîntecului epic* venind din timpuri foarte îndepărtate. Termenul *baladă* a pătruns relativ recent în limba română; poetul Vasile Alecsandri îl utiliza, în 1852, în chiar titlul primului volum al colecţiei sale de poezii populare, dublîndu-l cu termenul din popor, mai familiar cititorilor din vremea respectivă: *Balade sau cîntice bătrîneşti...*

„Cîntec povestitor de ascultare", balada era „zisă", interpretată, cîntată, în diferite ocazii (la ospeţe, la hanuri, la nunţi, la curtea domnească) de cîntăreţi specializaţi (*lăutari*), dar şi de ţărani, de ciobani, mai rar şi numai în anumite zone şi de femei.

Fiind o creaţie *epică*, balada sau cîntecul bătrînesc *povesteşte* o întîmplare în centrul căreia stă un *erou* aflat în luptă cu un *ad-*

Scanned with OKEN Scanner

versar, fie supranatural (balaur, şarpe, monstru acvatic), fie, cel mai adesea, uman, dar cu însuşiri ieşite uneori din comun, pe care de regulă îl învinge.

Dacă privim cu atenţie balada *Mănăstirea Argeşului*, publicată, sub acest titlu, pentru întîia oară în amintita colecţie a lui Vasile Alecsandri, constatăm că ea nu se circumscrie integral definiţiei speciei, creionate mai sus. Este adevărat că poemul povesteşte o „întîmplare", alcătuită din mai multe episoade sau *motive*: căutarea, de către Negru-Vodă şi cei „Nouă meşteri mari / Calfe şi zidari / Şi Manoli, zece, / Care-i şi întrece", a unui loc pentru ridicarea unei mămăstiri; aflarea locului – „Un zid părăsit şi neisprăvit" – cu ajutorul unui ciobănaş „Din fluier doinaş"; începutul lucrării şi dărîmarea zidurilor: „Dar orice lucra, / Noaptea se surpa!"; ameninţarea domnului că îi va pune „de vii / Chiar în temelii"; neliniştea meşterului cel mare şi visul revelator care îi spune „taina" construcţiei – zidirea la temelia bisericii a celei dintîi soţii sau surori „Care s-a ivi / Mîini în zori de zi, / Aducînd bucate / La soţ ori la frate"; legămîntul, jurămîntul meşterilor de a păstra secretul, de a nu-şi avertiza soţiile ori surorile în legătură cu soarta care le aştepta; venirea în ciuda piedicilor ridicate în calea ei de rugăminţile lui Manole, a soţiei meşterului cel mare; aşezarea ei în zidul care o cuprinde „Pînî la gleznişoare, / Pînî la pulpişoare, / Pînî la costişoare..."; bucuria domnului de a fi stăpînul unui edificiu măreţ, „Monastire naltă, / Cum n-a mai fost altă" şi orgoliul meşterilor care se consideră capabili să ridice alte ctitorii, „Altă monastire / Pentru pomenire / Mult mai luminoasă / Şi mult mai frumoasă"; hotărîrea domnitorului de a-i lăsa „sus pe acoperiş" „ca să putrezească"; încercarea disperată a meşterilor de a se salva, cu aripi „zburătoare" şi moartea lor tragică.

„Povestea" are, chiar astfel rezumată, un profund dramatism, degajat de însăşi tema, universală, care îi stă la bază: necesitatea unui sacrificiu uman la temelia unei noi construcţii. Nu este vorba, deci, despre o confruntare fizică, o luptă între un erou, un viteaz, şi un adversar supranatural sau uman, ci de o serie de conflicte general umane cu implicaţii psihologice şi etice.

Se constată, de la bun început, că meşterul Manole se află într-un conflict latent cu domnul feudal, arogant şi ameninţător („Aici să-mi duraţi / Monastire naltă, / Iar de nu, apoi, / V-oi zidi pe voi, / V-oi zidi de vii / Chiar în temelii!"), dar şi cu ceilalţi meşteri pe care *îi şi întrece*, adică îi depăşeşte nu numai în pricepere ci şi, mai ales, în atitudinea morală. Căci, în timp ce ei dorm, meşterul cel mare se frămîntă pentru a afla soluţia ieşirii din impas, visul său fiind un „vis aevea", un vis adevărat, o revelaţie a unui adevăr ştiut. El este singurul care respectă jurămîntul şi, cu toată durerea pe care, ca om, o simte („Manole turba", „ofta", „tăcea") îşi duce pînă la capăt misiunea de constructor şi de creator de frumos.

Fondul de credinţe care stau la baza acestei creaţii populare este străvechi şi universal; tema ca atare a luat forma baladei numai

în sud–estul Europei, fiind întîlnită la albanezi, la bulgari, la greci, la sîrbi şi la români, inclusiv la românii din sudul Dunării, la a-români. Versiunile româneşti sînt plasate într–un timp istoric şi raportate la un strălucit monument de arhitectură medievală românească, mănăstirea de la Curtea de Argeş, ceea ce le conferă, de la bun început, o notă specifică. Balada noastră are, deci, un substrat *legendar*, explicînd, prin jertfa umană, frumuseţea durabilă a ctitoriei de la Argeş, dar dezvoltă, în acelaşi timp, şi un sens moral şi estetic: orice operă de artă cere un sacrificiu. Creatorul, artistul, ziditorul se pierde pe sine ca individ, dar îşi continuă existenţa prin operă.

Dînd o formă românească unei teme universale, creatorii populari de la Carpaţi şi Dunăre au adăugat fondului străvechi de credinţe şi practici de construcţie sensuri noi, superioare, atribuind meşterului calitatea de artist, de creator de frumos (investindu–l cu forţa asumării sacrificiului suprem: viaţa soţiei iubite, a copilului lor şi a lui însuşi) şi cu orgoliul autodepăşirii şi transformîndu–l într–un simbol. Balada *Meşterul Manole* sau *Mănăstirea Argeşului* depăşeşte limitele epicului atingînd zonele mitului, fiind expresia literară, cum s–a spus, a *mitului estetic* la români. (N. C.)

DOINE POPULARE

Specie a lirícii populare, *doina* este, alături de *colinde* şi *pluguşor*, de *cîntecele de seceriş*, de *poezia nunţii* sau a ritualului funebru (*de înmormîntare*) una dintre creaţiile specifice folclorului românesc.

Vechimea ei considerabilă este susţinută de originea traco–dacă a cuvîntului (*doină*, *daina* în Transilvania) şi de caracterul arhaic al melodiei, adesea improvizată, liberă, dînd cîntăreţului mari posibilităţi de a se exprima atît pe sine – căci doina este, în esenţă, un cîntec individual, al singurătăţii –, cît şi colectivitatea căreia interpretul îi aparţine.

Doina este, deci, o *poezie cîntată*, uşor de recunoscut, ca *melodie*, dacă o comparăm cu alte cîntece populare cum ar fi cîntecul de leagăn, cîntecele de stea, cîntecul epic (balada), cîntecul de petrecere sau cîntecul de joc, spre a da numai cîteva exemple. Unitară ca structură melodică de bază, doina cunoaşte particularităţi de interpretare de la o regiune la alta, de la o zonă la alta, ceea ce face ca specialiştii (şi nu numai ei) să sesizeze diferenţele dintre o doină din Oltenia şi una din centrul Transilvaniei, dintr–o „hore“ (de la verbul „a hori“, nu „horă“, care este un joc popular, o melodie de dans) din Maramureş şi un „cîntec lung“ din Bucovina etc.

Scanned with OKEN Scanner

Ca poezie, doina reflectă o mare diversitate de teme, de la cele intime (dragoste, dor, jale, înstrăinare, urît) la cele sociale sau de grup (cătănie, haiducie, revoltă).

Un exemplu pentru primul caz este doina *Sub un fag, lîngă tulpină* din *Antologie de poezie populară* de Lucian Blaga. Cu o mare economie de mijloace, din numai două elemente („fag", „izvor") creatorul popular conturează cadrul natural în care „badea" – nume generic pentru un bărbat tînăr, iubit, drag – „cîntă şi suspină". *Cîntecul*, modul tipic de exprimare a sentimentelor la români („La noi, românii, întîi se aud cîntecele şi apoi răsare soarele" – scria marele cărturar Nicolae Iorga) reverberează în izvoare care „sună", adică „răsună", „susură", este purtat de ape.

Partea a doua a poeziei dezvoltă comparaţia „inima lui e ca frunza plopului", consemnînd prin verbele „tremurînd" şi „a se clătina" emoţia, neliniştea, vibraţia îndrăgostitului care îşi aşteaptă iubita.

Două sînt cuvintele în jurul cărora se construieşte acest mic poem liric: *dorul* – substantiv abstract, cuvînt pur românesc, intraductibil sau greu de tradus în alte limbi datorită mulţimii de sensuri pe care le poartă cu sine (dragoste, dorinţă, durere, aşteptare, nostalgie etc.) şi *inima* – substantiv concret, dacă îl luăm în sens anatomic, dar şi „sediu" al sentimentelor, al trăirilor sufleteşti ale omului. „Frunza plopului", a cărei formă aminteşte pe aceea a inimii şi care, mai ales, se mişcă, freamătă la cea mai mică adiere de vînt, sugerează starea emoţională a „badelui" în aşteptarea iubitei.

Mult mi-e dor şi mult mi-e sete este o doină de haiducie, mai amplă ca întindere, alcătuită din mai multe *motive* (părţi) care se înlănţuie logic. Mai întîi, un strigăt de nerăbdare, în aşteptarea primăverii. Apoi, o invocare a anotimpului reînvierii naturii, vocativul *primăvară* fiind urmat de imperativul *suflă* (Bruma de pe coastă). În a treia secvenţă, opoziţia dintre primăvară, cînd „toţi voinicii trăiesc bine" şi iarnă, cînd „voinicii merg pe-acasă", accentuează starea de nelinişte a haiducului, ţinut de anotimpul rece departe de codrul verde; inactivitatea şi dorul de spaţiul protector al pădurii se transformă într-o adevărată boală: „Şi la para focului/ Zac de dorul codrului".

În fine, ultima parte, de la „Frunză verde de susai" pînă la sfîrşit, reia şi dezvoltă chiotul din primele versuri, chemarea imperioasă a lunii „lui mai" cu toate binefacerile pe care primăvara le aduce vieţii haiducilor.

Tot o doină de haiducie este şi *Codrule, Măria ta*, din colecţia de literatură populară a lui Mihai Eminescu. Ca şi în precedenta, ocupaţia eroului liric, haiducia adică, nu este menţionată direct, ci evocată doar, prin aluzia la arme: „Că nimica n-oi strica / Fără num-o rămurea / Să-mi atîrn armele-n ea" şi prin fixarea cadrului natural specific vieţii acestor răzvrătiţi, luptători pentru binele lor şi pentru dreptatea celor mulţi şi obidiţi – *codrul*.

Scanned with OKEN Scanner

Spaţiul protector prin excelenţă, codrul, cu sensul de pădure mare, nepătrunsă, cu arbori seculari, cu vegetaţie bogată, adevărată cetate naturală şi adăpost pentru cei plecaţi din sat pentru a-şi face singuri dreptate, este invocat de două ori: mai întîi ca un adevărat stăpîn, domn, proteguitor („Măria ta"), apoi ca un prieten apropiat, ca o rudă, ca un frate („dragă codre").

În prima parte, codrul este rugat de haiduc să-i ocrotească odihna care s-ar putea prelungi în moarte: „Să mă culc cu faţa-n sus / Şi să dorm, dormit-aş dus". Partea a doua se deschide cu conjuncţia „dar", căci cufundarea în somn nu înseamnă ruperea totală a contractelor cu lumea din jur, ci dimpotrivă presupune comunicarea, la un alt nivel, cu elementele naturii, fie prin mijlocirea *cîntecului* – „Dar s-aud şi-n visul meu, / dragă codre, glasul tău, / Din cea rarişte de fag, / *Doina răsunînd cu drag*" – fie prin contopirea cu acestea – „Iară vîntul molcomit / De-a vede c-am adormit, / El prin tei va viscoli / Şi cu flori m-a coperi".

Cules de Mihai Eminescu în peregrinările sale prin ţară, acest cîntec popular şi-a trimis ecourile în pozia originală a marelui poet. Formula de adresare din primul vers, în care codrul este asimilat unui domnitor, unui stăpîn, se regăseşte, sub formă afirmativă, în versul „Împărat slăvit e codrul..."; formula „dragă codre" devine, într-o binecunoscută poezie, „Codrule, codruţule", în care diminutivul accentuează sentimentul de apropiere şi comuniune dintre om şi natură; în fine, teiul care-şi revarsă florile peste voinicul adormit reapare, într-un alt context, în elegia *Mai am un singur dor*: „Pătrunză talanga / Al serii rece vînt, / Deasupra-mi teiul sfînt/ Să-şi scuture creanga".

De fapt, doina a pătruns masiv în creaţia originală a poeţilor noştri, devenind o *specie literară*, lipsită, deci, de componenta muzicală, propie cîntecului popular, dar perpetuînd marile teme ale acestuia: iubirea, dorul, înstrăinarea, voinicia, haiducia etc, în formule poetice şi prozodice specifice fiecărui creator în parte. Astfel, doinele lui Vasile Alecsandri sînt mai apropiate de modelul popular, atît ca idee, cît şi ca mod de expresie („Face-m-aş privighetoare / De-aş cînta noapte-n răcoare / Doina cea dismierdătoare"); *Doina* lui Mihai Eminescu este un cîntec de durere şi de speranţă pentru întregul popor român: „De la Nistru pîn-la Tisa / Tot românul plînsu-mi-s-a..."; G. Coşbuc realizează în *Doina* sa o sinteză originală a cîntecului popular în diferitele sale ipostaze care îl însoţeşte pe om în toate împrejurările vieţii, dînd un sens existenţei: „Ai tăi sîntem! Străinii / Te-ar pierde de-ar putea; / Dar cînd te-am pierde, Doino, / Ai cui am rămînea? / Să nu ne laşi, iubito, / De dragul tău trăim; / Săraci sîntem cu toţii, / Săraci, dar te iubim!".

Se poate spune, astfel, că românul s-a identificat, de-a lungul secolelor, cu cîntecul doinei, care îl reprezintă plenar şi în care se regăseşte integral. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Bălcescu: ROMÂNII SUPT MIHAI-VOIEVOD VITEAZUL

Patriot înflăcărat, suflet al Revoluţiei de la 1848 pentru ale cărei idealuri – «Dreptate, Frăţie» – a luptat pînă la sfîrşitul vieţii, întîmplat departe de ţară, la Palermo, în Sicilia (Italia), Nicolae Bălcescu a fost întodeauna un mare istoric şi un talentat scriitor. Opera sa capitală, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* (apărută după moartea sa), este expresia clară a tuturor acestor calităţi.

Bălcescu era un pasionat cititor al scrierilor vechi româneşti, al cronicilor pe care le-a publicat în una dintre cele dintîi reviste specializate în acest domeniu – *Magazin Istoric pentru Dacia* – editată de el, era un admirator al faptelor măreţe ale eroilor neamului. Între aceştia, Mihai Viteazul ocupă un loc central. Reconstituind anii glorioşi ai domniei acestuia, Nicolae Bălcescu îl în-făţişează pe marele domnitor ca pe un simbol al ideilor de libertate şi unitate naţională ale românilor de pretutindeni şi din toate timpurile. Căci, pentru Bălcescu, istoria este „sfînta carte unde se află înscrisă gloria României", iar Mihai este „cel mai vestit şi mai mare dintre voievozii românilor" şi anii domniei lui „cei mai avuţi în fapte vitejeşti, în pilde minunate de jertfire către patrie".

Ca om de ştinţă, ca istoric al neamului, Nicolae Bălcescu evocă cu obiectivitate fundalul economic, social şi politic al Ţării Româneşti de la jumătatea secolului al XVI-lea, pentru ca, încetul cu încetul, să aducă în prim-plan figura şi personalitatea banului Craiovei, viitorul domnitor Mihai Viteazul. Aceasta apare, în viziunea lui Bălcescu, ca întruchipare a idealului de domn luminat, calităţilor fizice de excepţie („un bărbat ales şi vestit şi lăudat pentru frumuseţea trupului său") adăugîndu-li-se remarcabile calităţi morale: „credinţa către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către cei asemenea, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toţi deopotrivă...".

In plus, Mihai se dovedise, încă din anii cînd era banul Craiovei, un conducător iscusit, dobîndind pentru ţinutul Olteniei o anume independenţă, reorganizînd armata şi cîştigînd, astfel, încrederea şi dragostea supuşilor săi. Sigur că succesele lui Mihai nu erau pe placul domnitorului Alexandru-Vodă, care îşi propune să-l îndepărteze pe potenţialul său rival. Prins şi condamnat la moarte, viitorul domn înfruntă cu curaj situaţia, îl înspăimîntă pe călăul care se pregătea să-i taie capul, impresionează astfel mulţimea care asista la execuţie şi îşi salvează în felul acesta viaţa.

Cu un deosebit simţ artistic, Nicolae Bălcescu exploatează în-

tîmplarea (reală sau fictivă) a înfricoşării călăului, adăugînd la portretul eroului noi elemente, de data aceasta prin efectele pe care măreţia „acelui june bărbat eroic" le are asupra gîdelui şi asupra mulţimii. Privirea („căutătura") condamnatului este „sălbatică şi *îngrozitoare*", pe călău îl cuprinde „un tremur *groaznic*", „puterile îi slăbesc, *groaza* îl stăpîneşte", mulţimea *se înfioară* „ca o mişcare electrică". Întreaga scenă degajă dramatism, tensiune, emoţie. Mihai priveşte numai, dar scriitorul urmăreşte şi notează exact reacţiile celor din jur. „Gloata" îi cere iertare cu „un glas de tunător", vodă îl absolvă „vrînd-nevrînd".

Lipsit de detalii nesemnificative (culoarea părului sau a ochilor, forma feţei etc.), portretul voievodului se compune din linii ferme care scot în evidenţă măreţia, grandoarea, forţa personajului. Dimensiunea lui uriaşă îl impune în faţa adversarilor şi a susţinătorilor deopotrivă.

În viziunea lui Bălcescu, viitorul domn nu este un om obişnuit, ci – prin origine, prin voinţa divină şi prin faptele sale, mai ales – *un erou*, asemenea generalului roman Marius, un *semi-zeu*, cum îl va numi mai tîrziu, descriind bătălia de la Călugăreni, un *simbol etern* pentru întreg neamul românesc. (**N. C.**)

Vasile Alecsandri: DAN, CĂPITAN DE PLAI

Vasile Alecsandri acoperă prin opera sa o mare suprafaţă a literaturii române, marcînd un timp de răscruce în evoluţia scrisului artistic românesc. Operele lui în versuri, în proză sau dramatice au întemeiat noi drumuri literare, au deschis porţile celei mai înalte literaturi clasice. Este cunoscut ca poet mai ales prin ciclul de *Pasteluri*. Alecsandri a excelat în poezia patriotică, ocazională sau nu, deoarece sentimentele lui adînci şi fireşti de iubire de ţară s-au dezvoltat în climatul fierbinte al evenimentelor de la 1848 şi 1859.

Dan, căpitan de plai este un poem eroic dintre cele mai definitorii pentru mijloacele expresive şi viziunea poetică a artistului. Poemul eroic întruneşte, ca orice poem, mai multe episoade, şi se înrudeşte cu balada, deşi aceasta are o naraţiune mai restrînsă, prin exemplaritatea personajelor însufleţite de sentimente înalte şi printr-o expansiune spre fantastic, manifestat în stilul hiperbolic şi în preferinţa pentru personificare. Poemul eroic evocă în chip firesc momente glorioase din istorie, exaltînd sentimente naţionale. *Dan, căpitan de plai* este inspirat dintr-un cîntec popular, ce figurează ca moto. Chiar din acest fragment anonim detaşăm confruntarea dintre Bine şi Rău, aşezată în plan moral: rai-iad, atît de proprie poporului, care a transfigurat-o artistic în basme şi ba-

Scanned with OKEN Scanner

ladę mai ales sub ipostaza luptei dintre apărătorii ţării şi duşmanii ei. În poem aceşti apărători au statură legendară, baladescă şi se aseamănă chiar cu eroii din basme.

Sînt portretizaţi, prin urmare, la modul ideal, într-o mare risipă de procese retorice. Stilul retoric este foarte familiar lui Alecsandri. El se caracterizează prin bogăţia argumentaţiei, prin podoabele exprimării poetice, toate puse în slujba transmiterii unui mesaj înflăcărat şi solemn, în cazul de faţă patriotic. Eroii sînt bătrînul Dan şi Ursan, tovarăşul său de luptă pentru apărarea gliei străbune. Duşmanul este cel ştiut al Evului Mediu – tătarii. Ne aflăm, aparent, în epoca următoare domniei lui Ştefan (secolul al XVI-lea), dar, de fapt, mai curînd într-un timp anistoric, într-un timp legendar, îndepărtat şi eroic. În rezumat, Dan îmbătrînit şi singur, veghează hotarele ţării, regretînd timpul tinereţii, al faptelor de arme, cînd află din convorbirea a doi vechi stejari că ţara este călcată de tătari. Viteazul îşi ia armele şi-l cheamă pe Ursan să curme împreună prăpădul abătut asupra Moldovei. După o luptă vitejească, Ursan este rănit, iar Dan, care nu-şi părăseşte prietenul, deşi lovit şi dînsul, cade în mîinile duşmanului. Ghirai, pătruns de admiraţie faţă de „ghiaur", îl lasă să sărute pentru ultima oară pămîntul ţării „ce tresare şi care-l recunoaşte...". Un alt personaj, care conturează vitejia vechilor apărători ai Moldovei este Fulga, fiica lui Ursan, care îşi salvează părintele rănit. Naraţiunea care constituie substanţa poemului este întretăiată de descriere şi dialog, ceea ce dă profunzime cadrelor eroice ale evocării.

Prima parte a poemului are rol de expoziţiune, prezentîndu-l pe bătrînul viteaz în solitudinea lui mîndră şi meditativă. Dan este comparat cu *şoimul*, cu *stînca*, ceea ce reflectă în metaforă caracterul măreţ şi nobil, înălţimea calităţilor vitejeşti, tăria de a rezista neclintit în faţa oricărei urgii. Este asociat cu natura sălbatică a muntelui, a pădurii neumblate şi cu soarele. Prin urmare, statura lui are o măreţie cosmică. Privirea bătrînului se mişcă în ritm astral. Singurătatea acestui viteaz se explică printr-un destin excepţional. El nu poate avea în preajmă decît măreţia naturii, singura în măsură să cuprindă măreţia lui umană. Dan dezvăluie însă şi un dureros regret al anilor trăiţi cu fală, cînd veghea „în picioare" „la căpătîiul" ţării. Nu este un regret banal pentru tinereţea pierdută, fiindcă Dan este un „vechi pustnic", în sens figurat, adică un om înţelept şi dezlegat de cele trecătoare. El regretă numai vremea cînd mînia îi semăna cu trăznetul, tunetul, fulgerul – cu descătuşarea forţelor năpraznice ale naturii. Drumurile lui prin codrii întunecaţi, sub „vulturii carpatici", în tovărăşia murgului cu care vorbea ca în basme, răsar în mintea trează a eroului.

Capitolul doi susţine intriga poemului: năvălirea tătarilor şi însingerarea ţării. Important este modul în care poetul introduce această intrigă. Vestea cea rea o află Dan ascultînd „doi vechi stejari". Se stabileşte astfel corespondenţa dintre senectutea mîndră a oşteanului şi falnicii stejari, la fel de bătrîni, sugestia că eroul

trece prin timp ca şi natura. Stejarul este un vechi simbol literar al măreţiei şi biruinţei, al demnităţii şi al nobleţii. Stejarul este, totodată, o emblemă vegetală a plaiului românesc. Dialogul stejarilor se desfăşoară în cadenţele vechi ale limbii populare, plină de miresme poetice: „O! frate, zice unul, un vînt în miez de noapte / Adusu-mi-au din vale lung vaiet, triste şoapte!... / E sabie în ţară! au năvălit tătarii! / Ş-acum în bălţi de sînge îşi joacă armăsarii!" Dan înţelege glasul naturii ca eroii din poveşti, pentru că este contopit cu ea de atîta vreme. Tot ca în basme viteazul îşi pregăteşte „paloş vechi" şi pleacă plin de fală.

În partea a treia a poemului, în care e schiţat portretul lui Ursan, e surprinzătoare arta cu care Vasile Alecsandri izbuteşte să-l individualizeze, aşezîndu-l totodată în aceeaşi spiţă rară a străbunilor viteji, ca şi pe Dan. Dacă Dan privea din însingurarea lui spre soare, spre lumina „verdei tinereţi", Ursan este învăluit parcă de umbre, „la chip întunecos", „pletos ca zimbrul", „pribeag misterios". El fusese aşezat în ţară de însuşi domnul Ştefan care-l numea „frate". Portretul lui Ursan atinge, de asemenea, o dimensiune fantastică, măreţul om dormind „culcat pe-un buzdugan" şi păzind o herghelie de cai, am zice, năzdrăvani: „zmeii hergheliei". Încălecînd pe un armăsar sălbatic adus de fiica sa, Fulga, Ursan porneşte împreună cu Dan la luptă. Cei doi tovarăşi luptînd unul dintr-o parte şi celălalt din alta evocă străvechiul motiv de baladă, din versurile: „bate tu marginile, / eu să bat mijloacele".

În episodul al şaselea, poetul descrie lupta celor doi giganţi cu tătarii. Este un episod central al poemului eroic, în care hiperbola desăvîrşeşte impresia de vitejie incomparabilă, cu atît mai convingătoare, cu cît e conturată şi prin contraste: „El intră şi se-ndeasă în gloata tremurîndă / Ca giunghiul cel de moarte în inima plăpîndă, / Şi paloşu-i ce luce ca fulger de urgie / Tot cade-n dreapta-n stînga, şi taie-n carne vie..." Poetul pare a anticipa celebra imagine a lui Coşbuc din *Paşa Hassan*. Comparaţiile hiperbolice introduc termeni care amplifică senzaţia de răzvrătire a naturii împotriva unei umanităţi decăzute („fulger", „zimbrul").

În ultimul episod îl aflăm pe Dan, rănit, prizonier la tătari. Poetul sugerează că uriaşul Dan, cel care călca „cu paşi gigantici", şi în faţa căruia rîul îşi scădea valurile, se află într-un loc prea îngust pentru grandoarea lui. Ghirai se simte strivit de măreţia pradei sale. Îşi pierde pacea, „zace" „ca un cadavru", este „palid" şi de la început învins în confruntarea cu măreţul român înlănţuit. Se cere eroului să-şi lase legea în schimbul iertării. Ne aflăm în faţa unui cunoscut motiv de baladă (cea mai faimoasă fiind *Constantin Brâncoveanu*). La baza acestei transfigurări literare se află o realitate istorică. Dar creştinii noştri nu şi-au lepădat legea nici în realitate, nici în ficţiune. Naraţiunea atinge punctul culminant acum, cînd triumful moral al eroului devine apoteotic. Expresiv, impresionează cel mai mult analogia dintre Dan şi Ceahlău, muntele sfînt al Moldovei; „Ceahlăul sub furtună nu scade moşunoi! /

Eu, Dan, sub vîntul soartei să scad păgîn, nu voi.“ Expresia este sentenţioasă, cum se întîmplă de multe ori în poezia patriotică a lui Alecsandri şi a altor poeţi de la 1848, cînd versul era şi o armă de luptă şi se puteau rupe din texte asemenea „maxime“ pe tema iubirii de ţară, cu care poţi să formezi un *Decalog* al românilor liberi: „Alb am trăit un secul pe plaiul strămoşesc / Şi vreu cu faţa albă senin să mă sfîrsesc“; „Aşa m–au deprins Ştefan, uşoară ţărna–i fie! / La trai fără mustrare şi fără prihănire.“ (D. B.)

Ion Creangă: AMINTIRI DIN COPILĂRIE

Cele patru fragmente din *Amintiri din copilărie* selectate şi ordonate de autorii manualelor şcolare, pe criterii didactice, pentru clasele V–VIII aparţin părţilor întîi, a doua şi a patra ale scrierii lui Ion Creangă, fiind îndeajuns de reprezentative pentru a da o imagine de ansamblu asupra unei opere capitale a literaturii române şi pentru a deschide, presupunem, gustul cititorului tînăr pentru lectura ei integrală.

Izolarea „fragmentelor“ a fost posibilă şi datorită caracterului „mozaical“ al scrierii, elaborată de autor la anii maturităţii (prima parte a fost încheiată de Creangă în 1880, cînd scriitorul trecuse cu puţin de 50 de ani), întoarcerile în timp făcîndu–se, aparent, fără vreun plan prestabilit şi fără a urmări o cronologie precisă, deşi Nică parcurge cîteva „vîrste“, de la anii copilăriei celei fără de griji, cu hîrjoane şi năzbîtii pe drept cuvînt memorabile, pînă la călătoria cu harabaua lui moş Luca, spre Şcoala Iaşilor, călătorie care înseamnă, în egală măsură, ieşirea definitivă, s–ar putea spune, din spaţiul protector al satului natal, Humuleştii Neamţului („sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una...“, „sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului...“) şi al împrejurimilor, la fel de familiare, ale acestuia („De la Neamţ la Fălticeni şi de la Fălticeni la Neamţ era pentru noi atunci o palmă de loc“), ca şi din vîrsta de aur a copilăriei.

Poate tocmai de aceea, întîmplările anilor fragezi plutesc într–un fel de vag temporal („într–una din zile, ce–i vine părintelui...“, „într–o zi, prin luna mai, aproape de Moşi“, „într–una din zile, şi chiar în ziua de Sfîntu Foca...“, „într–o zi, pe–aproape de Sînt–Ilie“), doar cîtorva *evenimente* fiindu–le reţinută cu precizie data, fie că e vorba de „cînstita holeră de la ’48“, ori de „ziua cînd s–a sfinţit paraclisul spitalului din Tîrgul–Neamţului şi s–a deschis şcoala domnească de acolo“, în prezenţa domnitorului Ghica, la 1852; în fine, „toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei“. Căci Creangă nu reface *anii* co-

pilăriei, ci *copilăria* în sine, evocarea acesteia stînd sub semnul nostalgiei, al duioşiei şi al umorului.

S–a observat că, în ciuda aparentei lipse de ordine în rememorarea întîmplărilor, fiecare din cele patru părţi ale *Amintirilor* are o structură asemănătoare. Autorul matur creează, la începutul fiecărui capitol, *o atmosferă, o stare de spirit* de care se lasă el însuşi, încetul cu încetul, cuprins şi care declanşează fluxul memoriei, amintirile înfăţişîndu–se ca nişte instantanee, „momente" (în sensul impus de I. L. Caragiale) centrate în jurul unei întîmplări cu valoare de unicat, irepetabilă deci: „şcoala din Humuleşti şi «procitania»"; „prinderea lui bădiţa Vasile cu arcanul", „caprele Irinucăi", „la cireşe", „pupăza din tei", „la scăldat" etc.

Proza memorialistică pe care o practică Ion Creangă se bizuie tocmai pe acest joc subtil între atitudinea scriitorului matur care face efortul întoarcerii în timp („Stau cîteodată şi–*mi aduc aminte* ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre"; „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, cînd *mă gîndesc* la locul naşterii mele... parcă–mi saltă şi acum inima de bucurie"; „Eu am altă treabă de făcut; *vreu să–mi dau samă* despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atîta–i tot"), conştient că reînvierea acelei „vîrste de aur", „veselă şi nevinovată", este o funcţie a memoriei (Şi cîte nu ne venea în cap, şi cîte nu făceam cu vîrf şi îndesate, *mi–aduc aminte de parcă acum mi se întîmplă*. Mai pasă de *ţine minte* toate cele şi *acuma* aşa, dacă te slujeşte capul, bade Ioane!") şi identificarea lui totală, la un moment dat, cu copilul Nică. Scrisă la persoana I, opera pare să aibă doi naratori: unul, Creangă–scriitorul („bade Ioane") şi altul Nică cel „vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vîntul în tulburarea sa."

În introducerea primei părţi accentul cade pe reconstituirea, din memorie, a satului natal şi a oamenilor săi, în timp ce începutul părţii a doua are în centru casa şi familia văzute exclusiv din perspectiva copilului, care reţine cu precădere *locurile de joacă* („stîlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mîţele jucîndu–se cu ei, (...) cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieţii, de–a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc..."), prezenţa rudelor apropiate („căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi") şi a tovarăşilor de joacă („...şi copiii şi copilele megieşilor erau de–a pururea în petrecere cu noi"). Dintre toate aceste personaje ale universului infantil se detaşează mama, „care era vestită pentru năzdrăvăniile sale", depozitară şi practicantă a unui fond de credinţe şi practici magice străvechi, cu atît mai tulburătoare şi de neînţeles pentru un copil. Adevăraţi zei protectori ai copilăriei lipsite de griji, tatăl şi mama privesc din unghiuri relativ diferite continua joacă a copiilor: mama e mai neînduplecată, fiind tot timpul acasă şi avîndu–i mereu sub ochi; tatăl e mai îngăduitor, ca unul ce era mai mult plecat cu treburi în afara casei. El consideră joaca drept un dat al copilăriei – „dacă–i copil să se joace" – disculpîndu–i,

Scanned with OKEN Scanner

astfel, pe cei mici şi găsind chiar resurse să o ironizeze pe Smaranda, soţia sa, pentru habotnicia ei: „– 'Poi dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s–a dus vestea; încaltea ţi–au făcut şi băieţii biserică aici pe loc, după cheful tău, măcar că–ţi intră biserica în casă, de departe ce–i...“

Jocurile copilăreşti nevinovate, pe care tatăl le acceptă cu înţelepciune şi umor, sînt înlocuite, cu timpul, prin adevărate „aventuri“ care îl pun pe Nică în conflict cu maturii şi atrag după ele pedepse, ameninţări sau numai spaime, ca în cazul uratului cu o recuzită improvizată („o coasă ruptă...“, „o cîrceie de tînjală“, „un vătrar cu belciug“, „beşica cea de porc“) şi la o oră nepotrivită („–De–abia s–au culcat găinile, şi voi aţi şi început?“ – le strigă popa Oşlobanu aruncînd după ei cu o „scurtătură“ de lemn), smîntînitul oalelor cu lapte („– Doamne, prinde–l–voi strigoiul cela odată la oala cu smîntînă, zicea mama, uitîndu–se lung la mine, ş–apoi las'!“), vizitele repetate la moş Chiorpec ciubotarul, „trebuşoara“ cu cînepa după furatul cireşelor, luarea pupezei din cuibul ei, scăldatul etc.

Fiecare „amintire“ are relativa ei autonomie, episodul cu „pupăza din tei“ fiind ilustrativ în acest sens. Creangă rememorează cu fidelitate momentele „acţiunii“: prinderea pupezei al cărei cîntat îl trezea dimineaţa prea devreme, plîngerea mătuşii Măriuca a lui moş Andrei, sigură de faptul că el era „autorul“, „căci de zbînţuitul ista al dumitale (spune ea mamei – n. n.) nimica nu scapă“, încercarea băiatului de a vinde pupăza la tîrg, intervenţia unui „cumpărător“ care face pasărea scăpată, amenţindu–l pe „vînzătorul“ ţifnos că–l va spune tatălui, aflat şi el la tîrg, „happy–end“–ul întîmplării, o dată cu întoarcerea pupezei la cuibul său.

Tot atît de bine articulat epic este şi episodul cu caprele Irinucăi (din partea I), în care pasajele descriptive (aşezarea satului Broşteni, casa gazdei şi „personajele“ care o locuiesc, rîia căprească şi „tratamentul“ aplicat de copii pentru a scăpa de boală) alternează cu două întîmplări dramatice: tunsul „chilug“ o dată cu intrarea la şcoala profesorului Nanu din Broşteni şi răsturnarea stîncii care „trece prin gardul şi prin tinda Irinucăi, pe la capre, şi se duce drept în Bistriţa, de clocotea apa!“, urmată de plecarea precipitată cu pluta spre Borca.

Partea a treia din *Amintiri* marchează o altă vîrstă a eroului, ţinînd de formaţia lui şcolară, întîi cu părintele Isaia Duhu, apoi la şcoala de catiheţi („fabrica de popi“) de la Fălticeni, cu evocarea eforturilor aproape tragice ale colegilor săi de a învăţa, după metodele de atunci, gramatica („cumplit meşteşug de tîmpenie“), cu petreceri tinereşti şi conflicte de proporţii uriaşe, precum alungarea convivilor nedoriţi de la gazda comună – Pavel ciubotariul.

În fine, cu partea a patra, *Amintirile* se încheie, şi nu întîmplător, fără a lăsa posibilitatea unei continuări, pentru că sfîrşitul lor înseamnă ieşirea din copilărie, plecarea spre o lume străină şi neprimitoare, despărţirea, în fond, de Nică, „dragul mamei“, care

devenise, încă de la Fălticeni, pentru profesori şi colegi, „Ştefănescu" şi devine chiar pentru mama, într–un moment de tensiune, „Ioane".

Fraza cu care începe această ultimă parte din *Amintiri* relevă, cum a observat Vladimir Streinu, „legătura sufletească deplină a fiinţei omeneşti cu peisajul–cuib": „Cum nu se dă scos ursul din bîrlog, ţăranul de la munte strămutat la cîmp, şi pruncul, dezlipit de la sînul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei". Temeiurile acestei îndărătnicii se află în chiar trecerea copilului într–o altă vîrstă: „drăgăliţă Doamne, *eram şi eu acum holtei*, din păcate!"

Creangă–autorul se substituie, cu o incredibilă abilitate, noului personaj–narator, de o altă vîrstă decît Nică, din a cărui memorie afectivă sînt actualizate, aduse la suprafaţă, de data aceasta, mai mult stări sufleteşti decît întîmplări: dragostea faţă de satul natal cu împrejurimile sale păstrătoare de istorie („Dragu–mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mîhnire Cetatea Neamţului de atîtea veacuri!"), dar mai ales depozitare ale unor mijiri de sentimente noi, necunoscute copilului Nică, precum „mîndrele dealuri, de după care–mi zîmbeau zorile în zburdalnica vîrstă a tinereţei!". Dar el nu se poate împotrivi hotărîrii mamei, susţinută acum fără echivoc de tată („ – Mai rămîne vorbă despre asta? zise tata posomorît. Are să urmeze cum ştim noi, nu cum vrea el, că doar nu–i de capul său"), argumentele şi contraargumentele părţilor succedîndu–se într–o manieră dramatică, episodul călătoriei spre Iaşi cu harabaua lui moş Luca împletind părerile de rău ale celor doi „înstrăinaţi" cu note de umor al căror obiect îl constituie caii harabagiului: „căci smîrţoagele lui de cai erau vlăguiţi din cale–afară, şi slabi, şi ogîrjiţi ca nişte mîţi din cei leşinaţi, nu zmei, cum zicea mama...".

Creangă este, înainte de toate, un *povestitor*, artă pe care şi–o exersase cu strălucire în poveştile sale (*Punguţa cu doi bani, Povestea Porcului, Dănilă Prepeleac, Povestea lui Harap–Alb* etc.). Diferenţa constă în faptul că acolo el povestea *despre alţii* (eroi, adversari, personaje ajutătoare), ceea ce auzise *de la alţii*, în timp ce în *Amintiri* narează întîmplări trăite (s–ar părea) de *el însuşi* în copilărie şi rememorate *tot de el* la anii maturităţii. Fără să fie autobiografică în adevăratul sens al cuvîntului, *Amintiri din copilărie* nu este nici o operă de memorialistică propriu–zisă, pentru că unele întîmplări par a fi inventate şi construite după modelul poveştilor; ridicarea, de către Nică Oşlobanu, a lemnelor dintr–un car, pe care „le umflă–n spate şi la gazdă cu dînsele" are mari asemănări cu gestul lui Chirică (diavolul) care ia în spate întreaga recoltă a boierului, cum se angajaseră de la început (*Povestea lui Stan Păţitul*), iar cearta de la gazda din Fălticeni a catiheţilor are trimiteri clare la disputa dintre Gerilă şi ceilalţi tovarăşi năzdrăvani ai lui

Harap Alb, sortiţi pieirii în camera înroşită în foc de către slujitorii împăratului Roşu.

Accentul cade, deci, nu numai pe *ce* spune autorul (faptele sînt, în totalitatea lor, memorabile), ci şi pe felul *cum* le spune. De menţionat sînt, mai întîi, cele două registre, tonalităţi folosite de Creangă în *Amintiri*. Pe de o parte, tonul evocativ, serios, grav, folosit în crearea cadrului întîmplărilor (satul, vecinătăţile, casa), pe de alta, aerul de şăgălnicie, de glumă cu care sînt rememorate unele dintre năzbîtiile copilăriei. În *Amintiri* se îmbină, ca nicăieri altundeva, „dorul cu umorul" (Ovidiu Bârlea), nostalgia după paradisul pierdut al copilăriei cu un comic sănătos de origine ţărănească, nu lipsit, însă, de subtilităţi, de rafinamente pe care un orăşean din zilele noastre le gustă poate mai puţin, tocmai pentru că le înţelege din ce în ce mai greu resorturile, mecanismul care provoacă rîsul. Chiar situaţiile mai grele sînt estompate printr-o replică, un comentariu, o zicere care le diminuează „tragismul". Tăierea pletelor la şcoala din Broşteni, act pe drept cuvînt umilitor pentru un tînăr ţăran de la jumătatea veacului trecut, îi face pe noii şcolari să plîngă „cu zece rînduri de lacrimi", aceeaşi formulă însoţind şi refuzul de a pleca la Socola („– Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, măcar să mă omori! ziceam eu, plîngînd cu zece rînduri de lacrimi."); ineficienţa tratamentului empiric împotriva rîiei este comentată cu un proverb: „Vorba ceea: «Se ţinea ca rîia de om»"; părăsirea locului faptei, după dărîmarea casei Irinucăi, se face „cu gheaţa în spate"; eliberarea pupezei de către moşneagul „nebun", „javra dracului" – îi zice Creangă cu năduf – îl lasă pe copil „mare şi devreme cu lacrimile pe obraz", iar răfuiala cu falsul „cumpărător" – o scenă plină de viaţă şi de suculent umor („se strînsese lumea ca la comedie împrejurul nostru") este comentată cu aceeaşi ironie: „dă, iarmaroc nu era?!"; la fel, plecarea precipitată de la tîrg, de teamă că tatăl ar fi putut afla pozna, e concentrată într-o zicere populară: „Vorba ceea: «Lasă-l, măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!»"

Povestitorul face, cum se spune, „haz de necaz", nu se lasă copleşit de tristeţe chiar atunci cînd împrejurările par a-i fi cu totul potrivnice ca în finalul întîmplării cu pupăza care relevă o perfectă artă a disimulării („–I-auzi, bădiţă! Doamne, cum sunt unia de năpăstuiesc omul chiar pe sfînta dreptate! – Mai aşa, surioară! Dar în gîndul meu: «Cînd aţi şti voi cîte-a pătimit, sireaca, din pricina mea, şi eu din pricina ei, i-aţi plînge de milă!»"), sau în momentul plecării la Iaşi, cînd îl face complice chiar pe cititor: „Căci nu vă pară de şagă: de la Neamţ pînă la Iaşi e cîtu-i de la Iaşi pînă la Neamţ", situaţia fără ieşire fiind condensată într-o zicere aforistică: „Dar vorba ceea: «Ursul nu joacă de bunăvoie»".

Să notăm, de asemenea, că modul de a povesti al lui Creangă nu este străin de anumite procedee *dramatice*, dialogul viu, schimbul de replici dînd naraţiunii dinamism şi făcînd-o reprezentabilă, aptă de a fi pusă în scenă, ca şi schiţele lui Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

Alternanţa pasajelor evocatoare, dominante de nostalgia după timpul trecut („... căci sprinţar şi înşelător este gîndul omului, pe ale căruia aripi te poartă *dorul* necontenit şi nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!") cu altele pline de umor, îmbinarea elementelor narative cu cele dramatice, succesiunea frazelor elaborate după modelul savant cu expresii ţinînd de firescul şi spontaneitatea vorbirii ţărăneşti, de o oralitate necăutată dau *Amintirilor din copilărie* de Ion Creangă o notă de necontestată originalitate, de *unicat* în literatura română. (N. C.)

Mihai Eminescu: CĂLIN (file din poveste)

„Ape vor seca în albie, şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi cîte o stea va vesteji pe cer în îndepărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale". Această „introducere" ar trebui memorată, pentru frumuseţea expresiei şi pentru adevărul ei. Este *ultima* frază a cărţii lui G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Poate că nimeni nu a cuprins mai bine în cuvinte unicitatea absolută a poetului, durata geniului său, comparabilă cu a erelor geologice şi naşterea poeziei lui din „toate sevele" pămîntului românesc.

Cultura noastră are rădăcini adînci în creaţia populară. Eminescu a fost fascinat de folclor, pe care l-a cules cu entuziasm, captîndu-i miresmele în cîteva dintre creaţiile sale desăvîrşite.

Călin (file din poveste) s-a născut dintr-un basm popular, versificat întîi sub titlul *Călin Nebunul*, în care fabulosul popular se distilează într-un lirism de o densitate plină de suavităţile *vrajei* specific eminesciene. Ultima parte a poemului surprinde în trei lungi paragrafe lirice descrierea pădurii de argint, nunta împărătească a lui Călin şi nunta gîzelor. Nuntirea, într-un înţeles mai general, înseamnă armonizarea tuturor elementelor univèrsului, între care este cuprinsă şi fiinţa omului. Codrii în care se va sărbători nunta sînt văzuţi *de departe*, „albind". Perspectiva este predominant vizuală: „vezi albind". Verbul „vezi" se repetă marcînd succesiunea elementelor pe care le dezvăluie pătrunderea progresivă în teritoriul străvechi al codrilor uriaşi: albul sclipitor al pădurii, izvoarele, masa nupţială. Epitetele „de aramă" şi „de argint" sînt metafore, prin urmare epitete metaforice ale termenului „codri". Sugestia este de foşnire metalică bogată, copleşitoare, străbătută de reflexe roşii sau albe. În basme, aceste determinări fantastice ale pădurilor se referă mai întîi la o gradare a risipei de bogăţie, la o progresie a valorilor şi abia pe urmă la frumuseţe, dar în ambele cazuri ele privesc ţinuturi ale imaginarului, ale idea-

Scanned with OKEN Scanner

lităţii, ale unui spaţiu de dincolo de lumea aceasta, care există de-a pururi, nealterat. Imaginea auditivă concentrată în epitetul „mîndra" („mîndra glăsuire"), impresionează prin capacitatea de sinteză a acestui cuvînt popular, însemnînd frumuseţe, bogăţie, nobleţe, înălţime, demnitate, semeţie. Termenul vechi „glăsuire" are sensul de „spunere", dar şi de „cîntare", „tînguire", sugerînd sonorităţi nenumărate, adunate într-un singur flux sonor, armonios. Termenul „acolo" arată un loc unic, un tărîm în care totul se află sub puterea vrajei. Izvoarele cu prospeţimea lor, alături de „omătul" (din comparaţia „iarba pare de omăt") albul răcoros hibernal, în plină vară, creează un fior senzorial complex. Culoarea rece şi pură a florilor albastre, ruptă parcă din culoarea cerului, este încălzită de sevele florale, cerescul unindu-se cu huma. Frăgezimea florilor, reflectată de metafora „tremur", în asociaţie cu epitetul „ude", îmbogăţeşte imaginea de frumuseţe vaporoasă. „Văzduhul *tămîiet*" înseamnă înmiresmat de parfumuri grele, ca miresmele arse într-un templu, care îmbată sufletul, înălţîndu-l. Impresia de foşnet răscolitor al unei păduri bătrîne (codrii), creată de metafora „poartă suflete sub coajă, / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă", subţiază hotarul dintre real şi fabulos; „trunchii" ar putea fi vrăjiţi, dar această vrăjire apare prin mijlocirea unei comparaţii, care o ambiguizează. Cel care ascultă acest „basm" simte vibraţia vie a pădurii, fiind introdus treptat într-un univers care îl atrage în chip irezistibil. „Mîndrul întuneric" al „pădurii de argint" uimeşte pentru că termenii „întuneric" şi „argint" se resping. Se creează, astfel, o tensiune lexicală ce sugerează un teritoriu în care asemenea antinomii sînt posibile. Epitetul „mîndru", deşi pare obişnuit, devine rar alături de substantivul întuneric, asociaţie improprie în limbaj curent. Maiestatea pădurii întunecate îşi revarsă splendorile luminoase. Eminescu este un excepţional poet al apei. Sintagma „izvoare zdrumicate" este un epitet antitetic, deoarece apa şi acţiunea de a zdrobi (zdrumiţa) nu se pot acomoda. „Licurind" dă sugestia de sclipiri fugare. În zbuciumul apei, în mişcarea ei cristalină, vizualul se dinamizează, privirea alunecă repede urmînd meandrele apei. În contextul anterior, cuvîntul „izvoare" crea impresia de curgere blîndă, liniştită. Acum mişcarea este capricioasă, plină de surprize, din acelaşi unghi al însufleţirii naturii („suspină" – metaforă personificatoare). „În ropot", adică ritmic, rapid, sonor, lîngă epitetul „dulce", cu sens de blînd, în surdină, dă impresia de îmblînzire a apei, pentru ca imaginea următoare să o contrazică: „Ele sar în bulgări fluizi". „Bulgări fluizi" caracterizează prin asocierea contrastantă solid–lichid mişcarea iluzorie a volumelor de apă. „Cuibar rotind de ape" este o metaforă desăvîrşită (analizată, între alţii, de Tudor Arghezi, care i-a reconstituit geneza) în care pluralul şi gerunziul sugerează alergarea concentrică a undelor, împletindu-se mereu. „Zacerea" lunii înfioară cu fixitatea reflectării în fluidul neobosit: „În cuibar rotind de ape, peste care luna zace". Se produce aspectul de imaterialitate (apă–

lumină–umbră) şi farmec misterios, promiţător, datorită astrului încărcat de taină. Fluidului acvatic îi răspunde fluidul animat, din aer, şuvoiul tremurător şi înaripat al miilor de fluturi „mici – albaştri" şi al roiurilor de albine. Trupul de rîu aerian, forfotitor, colorat în albastru şi auriu introduce în cadru preaplinul vieţii inepuizabile ca „popoarele de muşte". Lumina şi culoarea devin mai intense în întunericul de fundal al nopţii; albinele, florile, mierea, sînt imagini solare, deşi peisajul este nocturn. Răcoarea şi căldura, albastrul şi auriul, sunetele cristaline se amestecă într–o unică impresie de ţară vrăjită, de tărîm al raiului, în care se găsesc toate izvoarele vieţii, (elementele naturii: codri, izvoare, trunchiuri, ramuri, pietre, unde, bulgări, ape, fluturi, rîuri, numite prin substantive la numărul plural sînt nesfîrşite). Trecerea spre a doua secvenţă se face prin ideea de revărsare sărbătorească a „popoarelor" de insecte, prin rotirea lor neistovită, încununînd ca un triumf beţia de senzaţii (vizuale, olfactive, tactile, auditive), anticipînd petrecerea nunţii împărăteşti. Un efect de contrast uimeşte pe cititor cînd, după tumultul insectelor, privirea coboară asupra „lacului". Lacul, o stare de pace a apei prin clătinările lui egale, produce un *farmec* adormitor, exprimat în epitetul personificator „somnoros". Epitetele „somnoros" şi „lin" emană seducţia adîncurilor fermecate. Sintagma „masă mare" este subliniată de poet. Masa „cu făclii prea luminate" se află situată, în anumite texte populare, pe un alt tărîm, uneori în cer. În poemul eminescian, ea apare în codru, dar la fel de idealizat, pentru că la această masă se strîng „din patru părţi a lumii împăraţi şi–mpărătese", Feţi–Frumoşi, Zmei, soarele, luna. Sînt personaje ale basmului fantastic românesc, contrastînd prin pitorescul cromatic „păr de aur" – „solzi de oţele" (epitete metaforice). „Cititorii de zodii" presupunem că au veşminte străniі, mai ales lîngă „şăgalnicul Pepele".

Individualizarea „craiului" ne depărtează, însă, de basmul popular românesc, apropiindu–ne de atmosfera fabulosului de curte medievală: „în jilţ cu spată", „poartă mitră", „cu barba pieptănată", „ţapăn", „drept", „cu schiptru–n mînă, şede–n perine de puf", „cu crengi îl apăr pagii". Intrarea nuntaşilor, a craiului, a mirilor, iar în final a nunului – „mîndru soare" şi a nunei – „mîndra lună" este ceremonioasă. Mirii apar din codru, ca dintr–o împărăţie a lunii. Se detaşează portretul miresei, alcătuit vizual, cu excepţia foşnetului de frunze stîrnit de poala rochiei, care măreşte vraja în tăcerea solemnă, magică. Ideal de frumuseţe feminină, singularizată prin „steaua" din frunte, însemn astral, care împreună cu „soarele" şi „luna" o integrează în perfecţiunea cosmică, mireasa e luminoasă, purtînd culorile naturii.

Prin ultimul paragraf liric al părţii a VIII–a, poetul coboară din solemn în voioşia populară. Tonul e jovial, glumeţ; sînt vizate efectele comice ale basmului popular şi ale nunţii ţărăneşti. Fantasticul e prezent în personificarea miniaturală. Metaforele aproape dispar, lăsînd loc unui vocabular uzual în lumea satului: „saci",

Scanned with OKEN Scanner

„plăcinte", „colaci", „meşter", „purici", „popii", „şede", „lăutarii", „pîntec", „labe". Gîzele sînt zgomotoase precum „norodul" şi toţi ca el iubesc adunările numeroase şi risipa de mişcare, personajele nenumărate – „furnici", „albine", „purici", „ţînţari", „fluturi", „gîndăcei", „cărăbuşi", „trec", „duc", „aduc", „vin". Farmecul constă mai ales în viziunea miniaturală şi uşor parodică: „În veşmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec / Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cîntec; / O cojiţă de alună trag locuste, podu-l scutur, / Cu musteaţa răsucită şede-n ea un mire flutur".

„Eminescu este cel mai dificil poet român şi cel mai de neînţeles. Dîndu-ne iluzia, totuşi, că poate fi înţeles", scria Nichita Stănescu. Ne amăgim cum putem cu această impresie. (D. B.)

George Coşbuc: PAŞA HASSAN

Concentrată în volumul *Cîntece de vitejie* (1904), din care face parte şi poemul *Paşa Hassan*, poezia de inspiraţie istorică este prezentă, în proporţii variabile, în toate celelalte culegeri de versuri ale lui George Coşbuc, constituind una dintre marile teme ale creaţiei „poetului ţărănimii". Paralel cu intenţia mărturisită şi, în bună parte realizată, de a scrie „un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului" pe care urma să le ordoneze în aşa fel încît să le dea „unitate şi extensiune de epopee", Coşbuc a izbutît, în creaţiile cu tematică istorică, să rememoreze, în chip original, momente esenţiale şi personalităţi de seamă ale istoriei neamului, de la marele rege dac (*Decebal către popor*, în vol. *Fire de tort*, 1896) şi voievodul vlahilor dintre Mureş şi izvoarele Someşului (*Moartea lui Gelu*, în vol. *Ziarul unui pierde-vară*, 1901) pînă la anonimii care s-au jertfit în războiul de independenţă din 1877–1878 (vezi, de exemplu *Trei, Doamne, şi toţi trei*, în vol. *Balade şi idile*, 1893; *Cîntecul redutei*, *Dorobanţul*, *Povestea căprarului*, *O scrisoare de la Muselim-Selo*, toate în vol. *Cîntece de vitejie*). Nu lipsesc, din această istorie patetică a eroismului naţional, personalităţi precum Ştefan cel Mare (*Mortul de la Putna*), Mihai Viteazu (*Paşa Hassan*), Tudor Vladimirescu (*Oltenii lui Tudor*).

Poemul *Paşa Hassan* – de fapt, o *baladă cultă* – se numără printre cele mai reuşite creaţii de inspiraţie istorică din opera lui G. Coşbuc, prin extraordinara capacitate de transfigurare a datelor real istorice şi prin grandoarea mitologică pe care o dobîndeşte aici personalitatea lui Mihai Viteazul.

Evenimentul de la care porneşte creaţia coşbuciană a fost consemnat în cronici şi evocat, mai tîrziu, de cel mai înflăcărat biograf al marelui Voievod, Nicolae Bălcescu, în a cărui scriere *Românii supt Mihai-Vodă Viteazul* bătălia de la Călugăreni din 13/23 august

Scanned with OKEN Scanner

1595 este descrisă astfel: „Într–acel minut, Mihai, precum odinioară semizeii cîntaţi de nemuritorul Omir, alerga într–o parte şi–ntr–alta prin tabăra turcească căutînd pe Sinan, cînd, văzîndu–l de departe pe Hassan–Paşa se luă după dînsul strigîndu–i să stea de e viteaz, să se lupte cu dînsul piept la piept, şi cînd de cînd era să–l ajungă cu paloşul".

Sîntem, deci, în faţa unui eveniment istoric real, exact datat, cu personaje cu o identitate precisă: Mihai Viteazu, domnitorul Ţării Româneşti (1595–1601), conducătorul oştirii sale în bătălia de la Călugăreni; Hassan Paşa, comandant al oştilor turceşti care au luptat împotriva lui Mihai în bătălia respectivă; Sinan Paşa, comandantul tuturor armatelor turceşti implicate în acea luptă; Mihnea Turcitul, pretendent la tronul Ţării Româneşti, luptînd alături de turci împotriva lui Mihai.

G. Coşbuc transformă o întîmplare reală (nu lipsită în sine de un anume dramatism, de grandoare şi patetism) într–o operă literară în care vibraţia patriotică este consecinţa valorii intrinsece a poemului, dobîndită printr–o serie de procedee care ţin de un „mecanism ficţional" propriu poeziei.

Poemul are o structură epică şi, dacă am căuta cu tot dinadinsul, am putea identifica tradiţionalele „momente ale naraţiunii", de la „expoziţiune" (prezentarea luptei dintre oştile munteneşti şi cele turceşti) pînă la „deznodămînt" (salvarea, prin fugă, a lui Hassan). Dar nici această ordonare riguroasă a materiei epice, care înseamnă un început de organizare poetică a textului, nici elementele de prozodie (versuri de anumite lungimi, metrica perfectă, rime alese, împărţirea în strofe) nu sînt suficiente pentru a ridica *întîmplarea* (istorică) la rangul de *poezie*, în care domină, cum se ştie, *imaginarul*, *ficţiunea*.

Coşbuc transferă tehnica „lirismului obiectiv", care dă poeziei sale de dragoste o notă de acută originalitate, în sfera epicului, încît există un *narator* (poetul) care relatează faptele aşa cum le vede un participant la acţiune: paşa Hassan.

Primele două versuri constituie o propoziţie cu subiectul inclus („zăreşte" – el, pers. a III–a singular), dar nedeterminat, dacă nu cumva chiar titlul poeziei i–ar putea servi drept subiect, în timp ce accentul logic cade pe complementul direct („pe vodă"), întărit în versul al patrulea prin prezenţa aceluiaşi vodă în poziţie de subiect („Căci vodă o–mparte..."). Cele trei strofe de început au un caracter descriptiv, dar nu static, senzaţia de mişcare, de frămîntare, de tumult fiind dată de frecvenţa verbelor, cele mai multe de acţiune („S–azvîrle", „o–mparte", „se–ndeasă", „curgînd", „rup", „saltă", „se rupe", „cade", „izbit", „s–aruncă"). Poziţia „retrasă" a lui Hassan („sub poala pădurii", „departe de luncă") contrastează evident cu prezenţa activă a lui Mihai care, la rîndul său, „îi zăreşte" pe ienicerii comandanţi de paşă, asupra cărora porneşte ca o forţă stihială, sugerată de comparaţii simple („ca volbura toamnei", „ca lupu–ntre oi") şi de o nouă aglomerare de verbe de mişca-

Scanned with OKEN Scanner

re („se–ntoarce“, „pleacă“, „se–nvîrte“, „intră“, „frînge“, „bate–na-poi“, „vîntură“). Planurile alternează, prezenţei active a lui Mihai, paşa opunîndu–i o atitudine mai de grabă pasivă, rezervată, care ascunde începutul *fricii* („e groază şi vai“), sentiment (sau stare) care se va amplifica pe parcursul confruntării cu „ghiaurul“. Prezenţa lui Mihai devine copleşitoare şi Coşbuc dozează cu precizie efectele, domnitorul căpătînd proporţii urieşeşti în ochii dilataţi de spaimă ai turcului, culminînd cu celebrul portret–hiperbolă: „Sălbaticul vodă e–n zale şi fier / Şi zalele–i zuruie crunte, / Gigantică poart–o cupolă pe frunte, / Şi vorba–i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda din stînga–i ajunge la cer, / Şi vodă–i un munte“. „Din perspectiva groazei lui Hassan, apariţia voievodului ia proporţiile unui coşmar. Hiperbola, care deţine mai degrabă o funcţie decorativă, prin îngroşare şi exagerare, e depăşită aici, căci imaginea lui Mihai se realizează ca un reflex al spaimei. E terifiantă şi unică în poezia română. Vodă pare mai curînd o stihie, o emanaţie «monstruoasă» a furiei universale“ (P. Poantă, *Poezia lui George Coşbuc*, Editura Dacia, 1976).

Cele două replici rostite de Mihai conţin, pe rînd, o ameninţare voalată („Stai, paşă, o vorbă de–aproape să–ţi spun“) şi o provocare făţişă („Să piară azi unul din noi“), răspunsul paşei fiind *fuga* („Cu frîul pe coamă el fuge nebun“), care devine motivul central al ultimei părţi a poemului.

Frica, spaima, laşitatea sînt sugerate de Coşbuc prin notarea reacţiilor fizice („Cu ochii de sînge, cu barba vîlvoi“; „Şi–i dîrdîie dinţii şi–i galben–pierit“), a gesturilor disperate („Cu scările–n coapse fugaru–şi loveşte / Şi gîtul i–l bate cu pumnii–amîndoi!“; „Turbanul îi cade şi–l lasă căzut;“ „Îşi rupe cu mîna vestmîntul...“).

Finalul dezvăluie o altă faţetă a tehnicii de evocare istorică folosită aici de poet – umorul, ironia, comicul, care domină, de altfel, şi alte creaţii coşbuciene precum *Cetatea Neamţului* sau *Cîntecul redutei*. Notarea gesturilor disperate ale paşei este însoţită de scurte comentarii ironice, fie prin calificări contrastante cu starea reală a fugarului („El zboară *şoimeşte*“), fie prin expresii populare de tipul „mănîncă pămîntul“, fie prin aluzia la principala divinitate musulmană – „... Alah din ceruri e mare“ – singurul care mai putea să–l scape pe paşă de furia domnitorului, proiectat de Coşbuc la dimensiuni monumentale, chiar supranaturale.

Ultima strofă sintetizează, îmbinînd ridicolul cu grandiosul sau chiar cu sublimul, efectele grozave ale întîlnirii „bietului paşă“ (compasiune falsă) cu „vodă ghiaurul“ care „în toţi a băgat / O groază nebună“.

Ceea ce se afla, *in nuce*, în notaţia lapidară a cronicii sau în evocarea documentară a lui Bălcescu devine construcţie artistică, organizare poetică a textului literar. Structura epică este susţinută de limbajul poetic. Autorul se abate deliberat, intenţionat, de la

Scanned with OKEN Scanner

legile comunicării lingvistice „normale", „obişnuite", obţinînd astfel efectele artistice dorite.

Sînt de relevat, la nivelul *sintaxei poetice*, cîteva procedee, altminteri comune întregii poezii, cum ar fi, de pildă, abaterea voluntară de la topica firească. O propoziţie „normală" din punct de vedere gramatical precum „Paşa îl zăreşte pe vodă trecînd călare" devine, în primul vers al poemului „Pe vodă–l zăreşte călare trecînd"; toate „abaterile" evidenţiate mai înainte avînd rolul de a–l scoate, de la început, în relief pe Mihai. La fel, în realizarea portretului supradimensionat al acestuia, schimbarea ordinii determinat–determinant în grupul nominal „sălbaticul vodă" ambiguizează relaţia, iar dislocarea şi antepunerea atributului măresc forţa de sugestie a versului central din strofa hiperbolei (compară „Gigantică poart–o cupolă pe frunte" cu „(el) poartă o cupolă gigantică pe frunte"), asemenea inversiuni cu valoare poetică apărînd şi în cavalcada furibundă a paşei: „largile–i haine", „grozava–i cărare" etc.

Atitudinile contrastante ale protagoniştilor (vitejie/laşitate) sînt marcate poetic prin conjuncţiile adversative („dar paşa rămîne alături de drum"; „Dar iată–l! E vodă, ghiaurul Mihai"; „Dar paşa–şi pierduse şi capul şi firea"; „Dar paşa mai tare zoreşte"...)

La nivel *lexical*, cîteva cuvinte arhaice fixează cadrul temporal, istoric al întîmplării („ieniceri", „flinte", „ghiaur", „urdie", „spahii", „bei"), iar unele vocabule şi expresii populare confirmă perspectiva ţărănească din care Coşbuc însuşi reconstituie evenimentul („deolaltă", „gloată", „pleavă", „dîrdîie", „se–ndeasă"). Nu lipsită de interes este aluzia paremiologică din versul „Văzut–au şi beii că fuga e bună" care valorifică proverbul bine cunoscut „Fuga–i ruşinoasă, dar e sănătoasă".

Dar, cum se ştie, poezia rezultă nu numai din *selecţia* elementelor lexicale, ci şi – mai ales – din *combinarea* acestora. Astfel, Coşbuc grupează asemenea elemente în serii sinonimice pentru a realiza sugestia de *acţiune*, în cazul lui Mihai, cum s–a văzut mai sus, sau *frica*, în cazul lui Hassan („mirare", „groază şi vai", „groază", „spaimă", „groază nebună"). Alăturarea unor cuvinte cu sensuri contrastante are, de asemenea, efecte estetice deosebite, ca în combinaţiile: „tăriile plevei", „mai dulce–i pieirea", „zboară şoimeşte", „grozava–i cărare".

Recunoscut pentru deosebita sa acuitate auditivă, Coşbuc este un maestru al „figurilor de sunet", de reţinut fiind, în acest sens, primele trei versuri din strofa a doua care refac scrîşnetul luptei prin aglomerarea consoanelor sonore şi a vocalelor închise: „Cu tropote roibii... / Rup frînele–n zbucium.../ Turcimea–nvrăjbită se rupe...", sau componenta acustică a portretului–hiperbolă: „Şi zalele–i zuruie crunte". Rimele rare, căutate („aeve–i" – „Sucevei" – „plevei") sînt puţine, în raport cu cele banale, nelipsite, totuşi, de o funcţie estetică, precum gerunziile din prima strofă şi participiile din ultimele trei.

Scanned with OKEN Scanner

Totodată, în *Paşa Hassan*, poetul îşi relevă şi virtuţile descriptive, lupta, portretele celor doi protagonişti, cavalcada şi scăparea fiind admirabile tablouri în mişcare, în care grupurile („mulţimea păgînă", „oştirea română", „turcimea", „ienicerii", „flăcăii Sucevei", „spahiii din corturi", „beii") fac fundalul pentru cei doi combatanţi, inegal dimensionaţi, hiperbolizarea lui Mihai reducîndu-l la dimensiuni ridicole pe Hassan.

Antiteza, contrastul puternic dintre personaje, confruntarea violentă dintre aceştia sînt trăsături specifice ale *baladelor populare* (*Toma Alimoş*, *Corbea*, *Miu Copilul*, ciclul *Novăceştilor*, *Badiul* etc) în care se poate regăsi, de fapt, modelul baladei culte pe care *Paşa Hassan* de G. Coşbuc o ilustrează perfect. (N. C.)

Tudor Arghezi: MAMĂ ŢARĂ

Titlul poeziei avertizează cititorii, fără echivoc, despre intenţiile, atitudinile şi sentimentele scriitorului care se adresează ţării, chiar în primul vers, cu un apelativ popular (*maică*), stabilind astfel un contact intim, de maximă apropiere, între cel care vorbeşte (poetul) şi cea căreia i se adresează (patria). Şi tot de la primele versuri se realizează o indentificare între pămîntul natal şi oamenii care îl locuiesc – *neamul*.

Ca un fiu iubitor, poetul conturează imaginea Mamei Ţară, reţinînd în primul rînd bogăţia pămîntului românesc, rodnicia acestuia: „Unde sapă sapa locul / Sare din pămînt norocul". Procedeul esenţial prin care se sugerează starea de binecuvîntare a acestui pămînt este *hiperbola*, adică exagerarea, supradimensionarea, roadele cîmpului căpătînd, prin comparaţie cu elemente aparţinînd tot mediului natural, mărimi uriaşe, ieşite din comun: crapii „cît berbecii", piersicile „cît dovlecii", spicul „cît cocoşul". De observat că acest tip de comparaţie–exagerare se găseşte în poezia *Pluguşorului* unde grîul creşte în pai „ca trestia" şi în spic „ca vrabia".

Popor de ţărani, românii şi-au asigurat existenţa, de-a lungul mileniilor, prin lucrarea pămîntului (*cîmpul*), oblăduit de elementele primordiale: apa, vîntul, soarele. Acesta din urmă nu apare ca atare în text, fiind substituit de „stea de sus" şi chiar de „luna", astru nocturn care preia rosturile zeului-soare: „Noaptea-l coace şi ea, luna". Substituirea se circumscrie aceluiaşi procedeu al exagerării, coacerea roadelor la lumina lunii fiind de fapt tot o hiperbolă pentru starea de graţie („neam blagoslovit") a celor care, cum se spune cu o expresie populară, „sfinţesc locul". Multiplicarea fabuloasă a bobului este susţinută şi de transformarea, prin com-

Scanned with OKEN Scanner

paraţie, a elementului vegetal în piatră preţioasă: „Pui un bob, din el răsare / Mia de mărgăritare".

Şi, pentru ca imaginea belşugului, realizată cu atîta căldură sufletească cu atîta meşteşug poetic, să fie completă, sînt menţionate, printr–o suită de *metafore*, bogăţiile subterane ale pămîntului românesc – „vatra de izvoare", „untul negru", adică petrolul, ţiţeiul, „aurul negru" cum a mai fost numit cu o expresie de acum comună. Ar fi de observat sporul de expresivitate pe care îl aduce Arghezi combinînd epitetul (sau numai adjectivul) „negru" cu „unt" care se asociază în mintea noastră nu numai cu ideea de belşug, de bogăţie, de bunăstare, dar şi cu culoarea deschisă, alb–gălbuie, contrastînd intens cu „negru" care îl urmează.

Tabloul plin de detalii semnificative privind rodnicia pămîntului şi bogăţia subsolului românesc este plasat într–un *prezent etern*: „*eşti* neam blagoslovit", „*ai* pămînt", „vîntull *stă*" etc., care acoperă şi trecutul şi viitorul, dimensiunea istorică fiind dată de numai două verbe la perfectul compus: „mulţi te–*au duşmănit*" şi „ţi–*a făcut* destinul semnul". Primul reface şi explică sintetic toate vitregiile istoriei acestui neam (invazii, războaie, cuceriri, răpiri), celălalt aşează istoria sub semnul unui destin (soartă, noroc) prielnic, binevoitor, luminos.

Simplitatea versurilor aminteşte de modelul popular, de poezia colindelor şi a *Pluguşorului*, la conturarea universului ţărănesc contribuind o serie de termeni care evocă munca şi roadele cîmpului: „dovleci", „pepeni", „grîu", „spic", „bob", „fir", ale livezilor („piersici") sau ale izvoarelor „călătoare" („crapii").

Maestru recunoscut al „potrivirii" cuvintelor, Tudor Arghezi atrage în sfera poeziei termeni populari precum „blagoslovit" şi „binecuvîntare" – care sînt chiar sinonimi, „descînt", „vatră"; combină elemente concrete („sapă") cu altele abstracte („norocul") care se materializează („sare din pămînt norocul"), echivalează vegetalul („bob") cu mineralul („mărgăritare"), atribuie elementelor naturii („vînt", „stea", „cîmp") gesturi şi atitudini omeneşti – „îl adie un descînt", „îl mîngîie", „(pletele)–şi răsfaţă".

Sentimentul profund al dragostei de ţară, anunţat prin titlul poeziei şi prin formula de adresare de la început se împlineşte pe parcursul discursului liric care formulează un elogiu simplu, sincer şi cald la adresa pămîntului românesc şi a oamenilor care îl locuiesc. (N. C.)

Mihail Sadoveanu: UN OM NĂCĂJIT

Deşi scurtă, uniepisodică, surprinzînd, adică, un singur moment din viaţă – aici, întîlnirea autorului cu un copil care îşi „poartă", trist, oiţele la păscut într–o zi de început de primăvară – a-

ceastă scriere a lui M. Sadoveanu are o complexitate nebănuită şi greu sesizabilă la o lectură grăbită. Numită, în manual, „schiţă", *Un om năcăjit* este, mai de grabă, o *povestire*, specie cultivată cu predilecţie şi ilustrată cu strălucire de autorul *Baltagului* şi al *Neamului Şoimăreştilor*. Căci, chiar şi în romanele sale, Sadoveanu este, în primul rînd, *un povestitor*.

Cît priveşte complexitatea acestei povestiri, ea rezultă din mai multe elemente: alternarea planurilor temporale, prezent–trecut şi a modurilor relatării: povestit–evocare; consonanţa sau contrastul dintre natură şi stările sufleteşti ale personajelor centrale; prezenţa vie în naraţiune a unor personaje care nu iau parte la acţiune ca naratorul şi Niculăeş; profunzimea psihologică extraodinară a acestui „om năcăjit."

Maestru neîntrecut al tablourilor de natură, Mihail Sadoveanu surprinde, ca un pictor impresionist, peisajul primăvăratic: „pămîntul se zbicise", „începuseră să înflorească galben cornii", „mugurul proaspăt al primăverii", „pămîntul reavăn", „cerul... limpede", „soarele (care) umplea cîmpiile de lumină".

În acest cadru are loc întîlnirea dintre povestitor şi „băiatu cel mai mititel al lui Dumitru Onişor", al cărui portret se încheagă din linii fine şi din tuşe întunecate: „era un copilaş palid şi mărunţel", avea „ochi trişti învăluiţi ca–ntr–o umbră cenuşie", „c–un glas moale în care parcă suna o suferinţă timpurie". Numindu–l „flăcău" pe băieţelul „numai de–o şchioapă" care abia „intrase în a opta primăvară a vieţii", autorul încearcă să şi–l apropie, să facă din el un partener de dialog, dezvăluind, totodată, vîrsta interioară a copilului.

Atitudinea povestitorului se schimbă („zîmbetul meu pieri pe dată") şi ceea ce părea să fie o conversaţie banală între un drumeţ şi un copil care paşte cîteva oi în crîngul de la marginea satului devine un dialog profund despre responsabilitate şi durere, despre viaţă şi moarte. Căci copilul care se simte „vrednic" să pască oiţele judecă precum un gospodar, este mîhnit că unele animale i–au „pierit", deşi se ştie a nu fi vinovat de aceasta, îşi face datoria ca şi ceilalţi membri mai vîrstnici ai familiei („–Tătuca nu–i acasă, a ieşit la arat cu cei mari"), ar vrea să–l apuce de piept pe „răul cela" care îi lovise cu căruţa oaia, vorbeşte „cu seriozitate şi durere, ca un om mare".

Cu toate acestea, deşi experienţa timpurie a morţii îl maturizase înainte de vreme, sufletul lui de copil vibrează de fiecare dată cînd îşi aminteşte de fiinţa cea mai dragă – mama. Atunci „glasul lui dintr–o dată scăzuse într–un tremur de lacrimi" şi „copilul vorbea încet cu glasul lui de suferinţă".

Între planul întîmplării şi planul evocării povestitorul interpune o „cortină", un alt peisaj – dumbrava cu „aluni şi cornii în floare", cu „toporaşi violeţi", animată de zborul şi cîntecul păsărelelor. Tabloul contrastează evident cu starea sufletească a protagoniştilor, în timp ce Siretul care „venea învolburat, mare şi tulbure" pare să sugereze tocmai frămîntările, necazurile, durerile copilului.

Scanned with OKEN Scanner

Neîntrecut creator de atmosferă, Mihail Sadoveanu se întoarce în timp, reface propria sa copilărie, evocă plin de căldură şi de duioşie pe mama copilului, Irina lui Avram, ai cărei ochi „înecaţi de un văl fumuriu" îi avea şi Neculăeş. Personajul prinde contur: „Fusese o fată vioaie şi aprigă, foarte frumoasă şi cuminte". Plecată prea de timpuriu din viaţă, ea împrumutase chipul şi sufletul mezinului său: „Amintirea Irinei noastre trăia numai în copilul cel palid".

Imaginînd despărţirea copilului de mama care se stinge, scriitorul face apel din nou la elementele naturii care accentuează tragismul momentului: „serile acelea singuratice de suferinţă, cînd amîndoi sfătuiau cu ochii în lacrimi ş–afară bîntuiau, cu chinuite plîngeri, viforniţele iernii".

Întoarcerea în prezent, revenirea povestitorului în dumbrava unde copilul se vede „nedesluşit, ca–ntr–o ceaţă de lumină" (remarcabilă sugestie a clar–obscurului!) aduce o nouă schimbare de atmosferă. În contrast cu piţigoiul „bucuros şi fără grijă", Niculăeş „ofta, ca un om năcăjit şi plin de griji ce se afla". Sufletul pur al copilului cunoaşte un moment de destindere, de bucurie: „Tîrziu, întorcîndu–mă, îl găsii înseninat, căci mioara i se înviorase". Pentru prima oară el zîmbeşte şi zîmbetul lui îl proiectează pe narator din nou în trecut, în timpul amintirii, „odată, cu ani în urmă", reînviind pentru o clipă numai chipul care „înflorise ca o floare şi–mi fermecase c–un zîmbet şi c–o privire un trecător ceas al vieţii".

Remarcabilă sub aspectul compoziţiei, al peisajelor şi portretelor, al fineţei observaţiei psihologice mai ales în privinţa mişcărilor sufletului infantin, al capacităţii de a da viaţă, din cîteva linii, unor personaje secundare, *Un om năcăjit* dă întreaga măsură a farmecului povestirii şi evocării sadoveniene. **(N. C.)**

Mihail Sadoveanu: **TAINE**

Mihail Sadoveanu este un maestru al artei descrierii. În operele literare natura nu e niciodată aceeaşi, pentru că scriitorii nu o „copiază" în cuvinte, ci o văd, o înţeleg şi o descriu după concepţia şi imaginaţia proprie. De aceea se vorbeşte despre natura *eminesciană*, *coşbuciană*, *sadoveniană* şi aşa mai departe.

Pentru Sadoveanu natura este o *taină*: nu se înfăţişează ca o planşă, ci trebuie descoperită, semnele ei misterioase trebuie descifrate, iar pentru aceasta sînt importanţi senzorii celui care aude, vede, simte natura şi imaginaţia cu care străbate dincolo de suprafeţe. În împărăţia apelor se pătrunde ca într–un teritoriu netulburat de om de la începutul lumii; din acest motiv autorul se referă la *singurătatea* locurilor („în singurătăţile unui braţ vechi al Dunării"). La intrarea în această împărăţie graiul omenesc e părăsit.

Scanned with OKEN Scanner

Tăcerea locului impune *tăcere* oamenilor: „Tăceam şi eu şi tovarăşul meu." Oamenii împrumută muţenia apelor. Şi mişcările se încetinesc; cei doi pescari „încremeniseră" ca nişte „stane". Fiinţe ale locului, ei sînt înfăţişaţi în contopire cu elementele: obrazul le este invadat de „bărbi sălbatice" ca o vegetaţie, poartă pe chip arşiţa soarelui şi a vîntului, ochii le sînt albaştri precum apele lîngă care trăiesc, şi „micşoraţi, ca în apropierea somnului" – a unui somn acvatic şi vegetal. Nimic nu răzbate aici din zbuciumul aşezărilor omeneşti. Călătorii cu barca sînt cuprinşi de o „lene" care îi *„amorţise"*. E toropeala celor care se lasă în voia mişcărilor adormitoare ale naturii. Cum observăm, prima parte a descrierii creează o atmosferă de tărîm necunoscut care îndeamnă la pierderea în desişurile acvatice şi în limpezimile adînci ale bălţilor, la uitare. Văzul, auzul, senzaţia epidermică favorizează întrepătrunderea dintre om şi natură.

Înfăţişările ei sînt schimbătoare. Oamenii care priviseră înfiorarea blîndă a frunzişului şi tresăririle valului atins de rîndunele devin martorii unui episod dramatic „din războiul necontenit al vieţii". Deasupra apei, ca pe o scenă, va începe un spectacol nebănuit – o „bătălie". Se sugerează metaforic privirea din umbră a unei scene luminoase: „Priveam de la locurile noastre, printre draperiile moi ale sălciilor". Ca în vechile spectacole dramatica întîmplare începe cu un ţipăt („ţipătul lişiţei") şi sfîrşeşte cu tăcerea („Se întinse linişte apoi"). Încleştarea e mai întîi sonoră: „Pricepurăm că s–au încăierat după zgomote". Spectacolul nu lasă timp de comentarii. „Luptătoarele" apărute „în luciul luminat" se mişcă fulgerător atacînd cu armele lor naturale: „cängile" ciorii şi „pliscul negru şi tare ca fierul al lişiţei". Strategia uluieşte pe cei din barcă: ei văd „un lucru minunat", cu o promptitudine de mecanism, lişiţa se întoarce pe spate, într–o poziţie de neimaginat pentru o pasăre. Lişiţa o imobilizează astfel şi o scufundă pe vrăjmaşa care–i ameninţa puii. Privitorii nu–şi pot stăpîni un strigăt de uimire. (Perfectul simplu înlocuieşte imperfectul din fragmentul iniţial al textului, pentru a exprima acţiunea instantanee şi imprevizibilă).

Natura şterge urma dramelor ei, cufundîndu–le parcă într–un fel de uitare, înghiţindu–le în nemărginirea ei eternă, astfel încît lupta păsărilor pare să fi fost o părere. Bătălia nu mai pare neobişnuită pescarilor care o văd „deseori". Prin urmare, perspectiva se schimbă, deprinderea cu pustietăţile familiarizează pe om cu secretele întîmplării.

Cerul şi apa se întrepătrund – amurgul are *„unde* de răcoare", apa e „purpurie".

Uimeşte mulţimea forfotitoare a vieţuitoarelor: *roiuri nesfîrşite de ţînţari, stoluri de raţe, venind ca dintr–un izvor, cîrduri de zburătoare uriaşe, popoarele ae păsări, puzderia de peşti, miliardele de gîngănii*, pentru că apele sînt *„nesfîrşite"*. Avem un sentiment că privirea nu poate cuprinde fluviul de vieţuitoare ale Deltei, care

Scanned with OKEN Scanner

apare ca un leagăn al zămislirii vieţii (apa este materia primordială a vieţii). Scriitorul are viziunea întortochelii subterane, a „cotloanelor ascunse", a „hrubelor" în care se adăpostesc păsările mici. Uimire produce şi varietatea „bogatei" împărăţii. Uneori ochiul fixează ca în arta filmului un plan apropiat mărindu-l în forfota clocotitoare, în fierberea de plante şi zburătoare; vedem o găinuşă pe un fir de trestie, leznicioara lîngă care s-a adăpostit o gîscă sălbatică, ciorchinii florilor liliachii de tamarix – delicata lucrare a fiecărui detaliu, în care se reflectă mişcarea suverană a întregului, îngemănarea vieţii cu moartea. Tărîmul povesteşte întreaga istorie a creşterii şi a prăbuşirii în moarte. Imaginaţia sadoveniană vede mişcarea milenară a naturii, naşterea insulei vii dintr-un fir de nămol, dimineaţa speciei umane primită cu *nesfîrşită mirare*. Toată gloria lumii a urmat legile naturii, facerea şi desfacerea ei scufundîndu-se în mîluri. Dragostea, stare de graţie, este o emanaţie a naturii: „şi cînd ninge lumină argintie şi cîntă o privighetoare într-un boschet negru de tamarix, se deşteaptă ceva supraomenesc şi în sufletele barbarilor acestora din bălţi..." Dragostea e o îmbrăţişare de către natură a spiţei omeneşti. **(D. B.)**

Octavian Goga: ÎN VINEREA PATIMILOR

În *Vinerea Patimilor* e surprins sentimentul religios al ţăranului. Ni se relevă modul de a fi creştin al poporului nostru. Cel care relatează este Octavian Goga, poet al pătimirii ardelene, el însuşi însufleţit de o adîncă trăire religioasă. Observatorul satului este desprins de acesta prin cultură, dar e legat de el prin iubire şi preţuirea tradiţiei.

Evenimentul creştin – pătimirea şi moartea Mîntuitorului învăluie în evlavie satul transilvan, care a purtat el însuşi o grea *cruce*, a fost chinuit şi batjocurit în aspra istorie a Ardealului. Nu se povesteşte nici o întîmplare, e descrisă numai *atmosfera* din preajma Paştelui într-o aşezare românească din existenţa căreia nu a dispărut niciodată conştiinţa celor sfinte. Credinţa în Dumnezeu, care desparte Binele de Rău a călăuzit viaţa oamenilor şi, Dumnezeu fiind veşnic şi neschimbat, satul însuşi, nu doar cel evocat, ci orice sat, a rămas neschimbat şi neatins de stricăciune, curat şi nepieritor. El „respiră eternitatea".

Atitudinea scriitorului e lirică, melancolică şi meditativă. Gîndurile au ca fundal lumina crepusculară. Sînt însemnate cu lumină cimitirul – în care răsar „licuricii tremurători" ai lumînărilor – şi biserica – nimbată de „cununa de foc" a asfinţitului. Ambele amintesc desprinderea sufletului de trup, sînt locuri ale trecerii spre altă lume.

Scanned with OKEN Scanner

Biserica apare ca o fiinţă vie (în expresiile „trupul bisericii", „bătrînă", „umerii gîrbovi", „obosită"). Prozatorul vibrează de emoţie înţelegînd contrastul izbitor dintre clădirea umilă – uzată de vreme, năpădită de muşchi, cu iconostas „primitiv", cu cîntăreţi modeşti – şi trăinicia de granit a credinţei pe care a păzit–o, iar o dată cu ea toată vlaga unui popor greu încercat. Vechea biserică ascunde o realitate nevăzută, de nepreţuit. În acest contrast se cuprinde un mare adevăr creştin: nu cele dinafară au preţ, ci cele dinlăuntru, altfel spus: viaţa sufletească. O catedrală trufaşă n–ar fi adus mai multă credinţă. Pentru că biserica exterioară a pătruns prin învăţăturile ei în inimile oamenilor, a devenit o biserică lăuntrică: „Biserica trăieşte încă în adîncul sufletului lor" – scrie autorul. Lăcaşul creştin e dărăpănat, credincioşii „analfabeţi", dar totul „respiră eternitatea", e nemuritor. Or, numai ceea ce nu are moarte se bucură de valoare deplină.

Oamenii se conduc după obiceiuri de demult: iau parte la denii, îşi bocesc morţii aşa cum au apucat, se cumînecă, din lăcaşul sfînt ies după „rînduiala ierarhică". Ţăranii nu trăiesc la întîmplare, nici după voia fiecăruia, ci respectînd cu toţii nescrisa datină, a cărei trăinicie a rămas pînă azi întipărită în expresii afirmative sau negative: se cade – nu se cade, se cuvine – nu se cuvine, a fi în rîndul oamenilor – a fi ca neoamenii.

Întregul sat e cuprins de misterul religios al Morţii lui Iisus: „Un văl s–a lăsat, departe, de undeva de sus, şi–a prins în foşnetul de primăvară tot ce mişcă împrejurul meu. E o încetineală de gesturi, o undă potolită în rostirea cuvîntului, un aer de tristeţă vagă şi nelămurită care stăruie deasupra acestor analfabeţi şi le împrumută o nobleţă particulară." Încetineala şi tăcerea sînt mistice. Sătenii trăiesc această sfîntă întîmplare ca pe un eveniment *real* şi *prezent*, nu ca pe o amintire proslăvită anual.

Oamenii suferă împreună cu Cel Răstignit, simţind „accente din frigurile morţii", pentru că îl poartă pe Iisus în sufletul lor, care o dată cu Învierea va renaşte, după cum va renaşte întreaga fire.

E semnificativ că atmosfera e dominată de cei doi luminători ai cerului, spre care românii, popor de plugari, au privit mereu. Că soarele şi luna pun cunună de raze bisericii; aceasta sugerează încreştinarea întregului Univers – felul specific de simţire religioasă românească. Bucuria Învierii va fi *impersonală*, o bucurie revărsată peste întreaga lume, ce îi va cuprinde pe toţi aşa cum sîntem cuprinşi de aer şi de lumină. Autorul o anticipează în blîndeţea satului adormit, în seninătate meditativă, reflex al credinţei. Cea mai înaltă fericire creştină este liniştea sufletească netulburată, împăcarea cu tine însuţi, cu ceilalţi oameni, cu întregul univers, pacea comunicării cu Dumnezeu.

Strălucirea cerească a turnului bisericii poleit de lună apare ca un semn al veşniciei credinţei pe aceste meleaguri, al Dumnezeirii ce ocroteşte satul. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Goga: DĂSCĂLIŢA

Deşi continuă în chip nemijlocit, din punct de vedere tematic, poezia lui George Coşbuc, în centrul căreia se află satul transilvan şi oamenii săi, cu bucuriile şi tristeţile lor de fiecare zi, versurile lui Octavian Goga au un timbru specific, îmbinînd adesea sentimentele de o copleşitoare tristeţe ale românilor (robiţi încă în „înstrăinatul Ardeal") cu proiecţia luminoasă a zilei izbăvirii, dezrobirii şi plăţii nedreptăţilor îndurate. „Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliune. Am văzut în scriitor un semănător de credinţe şi un semănător de biruinţă" – mărturisea poetul într–o frumoasă profesiune de credinţă şi artă poetică totodată.

Poezia *Dăscăliţa* este realizată în registrul *grav*, *elegiac*. Epurată (curăţită) de elementele biografice (Victoria, sora poetului, ea însăşi învăţătoare, murise la numai 21 de ani, încît punctul de pornire al compunerii analizate se află tocmai în acest tragic eveniment de familie) poezia surprinde, în şase strofe de cîte opt versuri fiecare, portretul complex al unui personaj de prim–rang în viaţa satului românesc de odinioară.

Poetul creează, la început, un cadru, o atmosferă dominată de tristeţe, în care absenţa soarelui, simbol al vieţii, lasă loc întunericului („umbră"), simbol al morţii, în jorul căruia se centrează alte însemne funerare precum: „jalea şi sfiala", „cînt pribeag", „să plîngă", „risipirea", „eu plîng". Pe acest fundal se conturează, din aduceri aminte, portretul dăscăliţei, atinsă de aripa unui destin crud: „Cununa ta de zile şi de visuri / Au împletit–o rele ursitoare". Trăsăturile fizice sînt doar creionate, schiţate („bălaie", „frunte de zăpadă", ochi „limpezi", „mîini frumoase"), în prim plan apărînd datele psihologice, în primul rînd puritatea morală a tinerei învăţătoare: „Copil blajin, cuminte prea devreme", „sfielnică", „din leagăn soră cu sfială", a cărei puritate, neprihănire („fecioară", „pe buza ta n–a tremurat ispita") o aşază în rîndul sfinţilor: „A vremii noastre dreaptă muceniţă".

Dar, ca şi alte personaje din galeria figurilor de seamă ale satului tradiţional ardelenesc *(Dascălul, Lăutarul, Apostolul)*, „dăscăliţa" prinde contur mai clar din raporturile pe care le întreţine cu oamenii de rînd din stat: bătrînii care o ascultă cu drag citindu–le din cărţile sfinte („scriptura", „ceaslovul"), mamele cărora le alină grija pentru soarta feciorilor „duşi în slujbă la–împăratul", fetele care învaţă cusături alese de la „domnişoara". Împlinindu–şi cu har menirea esenţială de a creşte, de a educa, de a îngriji „copiii altor mame", fără ca ea însăşi să trăiască bucuria maternităţii, ti-

Scanned with OKEN Scanner

năra învăţătoare încearcă un sentiment de zădărnicie, de insatisfacţie, amplificat de ciripitul unui „pui de rîndunică".

Finalul reinstaurează atmosfera sumbră, apăsătoare din prima strofă, recurgînd la aceleaşi simboluri (sugestii) ale morţii: „amurg", „toamna mohorîtă", „podoaba... bolnavă", „cădelniţi", „fumul de tămîie". „Cîntul pribeag" de la început se transformă în „Povestea ta, frumoasă domnişoară...."

Ca şi *bocetele* populare, în care femeile, rude ale mortului, plîngîndu-l, jelindu-l, se adresează acestuia, dialoghează cu el, evocîndu-i faptele bune din timpul vieţii, întîmplările memorabile, poetul o evocă şi o elogiază pe tînăra învăţătoare, adresîndu-i-se direct. De observat, în acest sens, frecvenţa mare a pronumelor de persoana a doua („tu nu-mi răsai în zare"; „tu eşti din leagăn...", „...ochilor tăi limpezi", „buza ta", „cununa ta", „fruntea ta" etc.) şi vocativele („copil blajin", „fecioară", „frumoasă domnişoară").

Cu mijloace dintre cele mai simple, Octavian Goga creează atmosfera apăsătoare a tablourilor de început şi de sfîrşit şi surprinde scene semnificative din viaţa satului transilvănean: credinţele în legătură cu soarta („ursitoarele") şi cu neîmplinirea femeii care nu aduce pe lume copii; viaţa spirituală concentrată în cărţile de învăţătură ale bisericii strămoşeşti; povara serviciului militar făcut de tinerii români în ţări străine; îndeletnicirile tradiţionale ale fetelor din sat. Elementele limbajului popular („blajin", „pribeag", „prinos", „altiţă", „şoptesc", „ulicioară", „grijind", „frăgar", „sfială") se combină firesc cu lexicul cărţilor religioase („mucenită", „ispită", „ceaslov", „scriptură") şi cu termeni legaţi de biserică („strană", „cădelniţi", „tămîie"), fixînd cu exactitate un anumit cadru social şi istoric, un anumit orizont de viaţă.

În cadenţa solemnă a versurilor, portretul fizic şi moral al dăscăliţei prinde un contur ferm, înscriindu-se ca o efigie luminoasă pe un fundal cenuşiu, de o apăsătoare tristeţe.

Fiecare dintre noi păstrează (sau ar trebui să păstreze) în inimă şi în minte imaginea *învăţătorului*, a celui care ne-a deprins scrisul şi cititul, adunarea şi scăderea, istoria şi geografia patriei. Dar nu toţi sîntem în stare să refacem, în cuvinte, această imagine, să realizăm ceea ce se numeşte o *evocare*. Cu mijloace diferite, dar întotdeauna cu căldură şi cu nostalgie, astfel de evocări ne-au lăsat M. Sadoveanu (*Domnu' Trandafir*), Ionel Teodoreanu (*Prăvale-Baba*) şi numeroşi alţi scriitori români. (N. C.)

Ion Agârbiceanu: FEFELEAGA

Nuvela este o naraţiune în care interesează adîncimile unui caracter, acţiunea fiind simplă, iar celelalte personaje, palid con-

Scanned with OKEN Scanner

turate; de aceea de multe ori numele protagonistului dă titlul nuvelei.

Fefeleaga se distinge prin sobrietatea mijloacelor artistice, adecvate subiectului: soarta nemiloasă a unei femei sărace din Ardeal, care în pofida eforturilor supraomeneşti de a-şi menţine în viaţă copiii, îi vede seceraţi de mizerie înainte de a fi împlinit vîrsta de cincisprezece ani. Modestia speranţelor ei legate numai de supravieţuirea copiilor face ca moartea lor succesivă, la aceeaşi vîrstă, să pară o ironie tragică, o cruzime nemeritată batjocoritoare în proporţie directă cu strădaniile văduvei necăjite, al cărui devotament matern este fără margini. Bineînţeles, Fefeleaga nu apare ca victimă a unor întîmplări suprafireşti – ea însăşi, pe bună dreptate, nu crede în puterile nevăzute ale răului, în drac –, ci a nedreptăţii sociale, a răutăţii omului: „Drac e omul rău şi nedrept." Autorul nu pierde din vedere această semnificaţie, însă atenţia lui se îndreaptă asupra puterii acestei femei de a purta cu demnitate poverile unei existenţe inumane, de a înfrunta fără vaiet durerile şi nedreptatea. Tăria morală a eroinei se detaşează mai limpede din discreţia desăvîrşită în faţa suferinţei. Fefeleaga pare făcută din tăceri. E o făptură pe care încercările vieţii au adîncit–o în sine, îndepărtînd–o de oameni şi de obiceiurile lor. Durerea parcă a încremenit–o. De aceea, înfăţişarea ei e comparată cu piatra şi cu lemnul: obrajii îi sînt ca două lespejoare de piatră surie; la moartea celui din urmă copil a stat ziua întreagă, aşa cum stă lemnul. Durerea urcă rar din adîncurile sufletului chinuit aşezîndu–i pe faţă abia cîteva lacrimi. Contrastul dintre suferinţa cumplită şi nemărturisirea ei este pus în evidenţă de faptul că persoana ei poate stîrni rîsul unui sătean care o porecleşte Fefeleaga.

Arta autorului se distinge, în construcţia nuvelei, prin modul în care unităţile epice intră în relaţie punîndu–se în valoare reciproc, şi prin originalitatea introducerii unui alt personaj principal, care reflectă existenţa eroinei — calul Bator, unicul ei sprijin, singurul cu care comunică.

În ceea ce priveşte înlănţuirea planurilor narative, observăm că în Fefeleaga acţiunea pare a se desfăşura în prezent abia spre finalul nuvelei, cînd o vedem pe mama Păuniţei plîngînd. Partea expozitivă este scrisă la timpul prezent, dar acest prezent arată acţiuni repetabile: faptul că femeia urcă şi coboară mereu, cu aceeaşi înfăţişare, alături de acelaşi cal istovit, pe veşnicul drum al pietrei. Este un prezent pe care îl putem numi etern şi care are valoare simbolică. Din această imagine a trudei singuratice, din monotonia nesfîrşită a acestui drum, par a se desface fragmentele retrospective care reconstituie viaţa văduvei luptînd singură cu sărăcia, trăind numai pentru copiii ei, pe care îi pierde unul cîte unul, neînţeleasă şi nedreptăţită de oameni. Drumul alături de Bator revine în puţine dar semnificative notaţii, după fiecare mişcare a tragicului: moartea soţului, hotărîrea de a-şi creşte copiii singură, moartea primilor trei copii, nedreptele plăţi duminicale. Acest

Scanned with OKEN Scanner

drum are înţelesul de drum al vieţii Fefeleagăi care strînge toată durerea omenească în făptura sa înconvoiată şi pămîntie ce urcă dealul suferinţei. Caracterizarea directă şi descrierea amănunţită a trecerii dealului o situează pe Fefeleaga într–o exemplaritate a devotamentului şi a dîrzeniei. Viaţa ei, rememorată la moartea Păuniţei, se confundă cu Dealul–Băilor, înalt, pieptiş, cu colţi de stîncă ieşiţi ca nişte măsele de uriaşi, cu potecă de atîtea ori bătută. Timpul e măsurat de moarte. Nici un alt eveniment nu sparge uniformitatea zilelor de trudă. După îmormîntarea fiecărui copil, mama îşi regăseşte însă tăria de a munci mai departe pentru cei rămaşi în viaţă, întocmai cum, după ce a cărat o povară, pleacă să aducă alta, suind şi coborînd acelaşi deal.

Existenţa protagonistei este reconstituită din consemnarea unui şir de acţiuni succesive, asemănătoare, interminabile parcă, şi timpul verbal al actualizării lor este imperfectul, predominant în nuvelă. Momentele hotărîtoare sînt expuse la perfectul compus, un timp al acţiunii încheiate, devenit în *Fefeleaga* timpul ferm al durerii. Personajul este prezentat şi din interior de autor, care îi rosteşte gîndurile. Deznodămîntul reintroduce acţiunea în regimul verbal al imperfectului, ce pare a o situa într–un univers ce se îndepărtează, dîndu–ne impresia că am închis o carte.

Prezentul expoziţiunii – impunînd permanenţa semnificaţiilor – şi imperfectul purtător al sensului de trecere prin întîmplări identice, alături de portretizarea plastică a femeii şi a calului, de dialogurile sumare – cu rol de a face rezonante tăcerile –, de înfăţişarea cu precizie a unor amănunte precum încărcarea minereului sau mişcările calului pe povîrniş constituie împreună un izvor de poezie a tristeţii.

Portretul eroinei e realizat în continuă relaţie cu soarta animalului de povară. Ca şi acesta, femeia e mută şi resemnată. Bator este umanizat de durerea şi singurătatea stăpînei, care înţelege ostenelile singurei fiinţe în stare să muncească pentru copiii ei cei firavi. Înfăţişarea le–a devenit asemănătoare; în caracterizarea directă corespondenţele sînt accentuate de autor, iar pe parcursul nuvelei sînt amplificate, cei doi îmbătrînind la fel, în veşnicul tropotit al zilelor egale, pentru ca în final ele să se amplifice dramatic. Bator, mut, orb şi surd cînd urcă din greu, cu capul în pămînt ca şi stăpîna, nechează întîia oară, după o tăcere de o grămadă de ani. Despărţirea de Bator, care o ajută pentru ultima oară pe această mamă să–şi îndeplinească cea din urmă datorie, îmormîntarea copilei după datină, reprezintă momentul de concentrare a tuturor tensiunilor dramatice. Dialogul cu calul punctează marile nenorociri. Drumul şi calul sînt oglinzile ce reflectă existenţa Fefeleagăi şi felul în care o îndură. Caracterizarea paralelă accentuează şi puritatea personajului. Animalele sînt nevinovate. Durerea nemeritată îndurată cu demnitate arată puterea unui singur om de a birui tragedia vieţii. De aceea, lectura nuvelei înalţă sufletul cititorului, făcîndu–l să admire nesfîrşita minune care este omul. (D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

Nichifor Crainic: CÎNTECUL DUNĂRII

Opera literară a lui Nichifor Crainic este prea puţin cunoscută generaţiilor tinere, iar cei din generaţiile mai vechi, care o cunoscuseră la vremea respectivă, au fost obligaţi, timp de cîteva decenii, să o uite, căci simpla menţionare a numelui scriitorului punea în pericol libertatea sau chiar viaţa celui care ar fi făcut–o. Totuşi, aşa cum s–a întîmplat adesea în istorie, forţele întunericului odată înlăturate, valorile îngropate în valuri de uitare şi de frică redobîndesc încet–încet locul care li se cuvine în cultura română. Una dintre „vinile“ lui Nichifor Crainic era afirmarea, susţinerea sentimentului naţional, a românismului, a credinţei ortodoxe strămoşeşti. „M–am ivit în lumina lumii venind dintr–o adîncime de două mii de ani. Hrisoavele vechimii mele n–au fost niciodată scrise. Le port în sîngele care bate încă în tîmpla căruntă“ – se confesa scriitorul în volumul de memorii intitulat *Zile albe–zile negre*.

„Sînt trup din trupul ţării mele“, scria el în alt loc, parafrazînd cu sau fără intenţie versul „Sînt suflet din sufletul neamului meu“ de George Coşbuc, „poetul ţărănimii“, cum a fost pe drept numit, şi evidenţiind astfel originea ţărănească, de care era foarte mîndru. „Eu – scria Nichifor Crainic – nu cobor de pe culmile istoriei, ci mă urc din peşterile anonimatului. Boierii coboară şi adesea coborîşul lor e alunecos; ţăranii suie din greu, cu trudă mare. De aceea, cugetul luminos al acestei obîrşii anonime mi–a dat totdeauna sentimentul înălţării, al biruinţei şi al răzbunării unei soarte mocnite sub grămada veacurilor.“

Fiu de ţărani din Vlaşca, ţinut ale cărui întinse cîmpii şi lunci sînt scăldate, la sud, de apele marelui fluviu european, Nichifor Crainic dezvoltă în această poezie simplă denumită chiar *cîntec*, după modelul cîntecului popular, o temă eternă şi mereu actuală, aceea a dragostei de ţară.

Invocată la începutul fiecăreia din cele patru strofe, Dunărea este figurată drept masager al gîndurilor poetului, un liant între lumile, ţările, pămînturile pe care bătrînul fluviu le străbate şi pămîntul românesc pe care îl străjuieşte de la Porţile de Fier pînă la Marea cea Mare.

Metafora „Dunăre–drum“, derivată dintr–o comparaţie căreia îi lipseşte conjuncţia „ca“, se întîlneşte frecvent în cîntecul popular: „Dunăre, Dunăre, / Drum fără pulbere...“ sau „Lung e drumul Dunării, / Dar mai lung dorul mîndrii...“.

Dunăre–drum, cale de comunicaţie, cărăuş, poartă „dorul izvoarelor după oceane“, imagine–simbol a aspiraţiei oamenilor acestor pămînturi spre universalitate, spre „nemărginire“. Dar apei

Scanned with OKEN Scanner

curgătoare, nestatornice, simbol al trecerii, al vremelniciei („Valuri de valuri în goană se sparg") i se opune statornicia, stabilitatea românilor, popor vechi, aşezat de milenii pe cursul inferior şi la gurile Dunării: „Noi – stăm cu doinele şi cu pămîntul".

Mîndria pentru obîrşia sa ţărănească şi sentimentul solidarităţii poetului cu lucrătorii ogoarelor dătătoare de „rod", concentrate în versul „Inima neamului nostru e–n grîne", nu exclud comunicarea cu alte popoare, cărora românul li se oferă într–un gest cu profunde semnificaţii creştine: „Inima neamului... / Dăruie–o lumii flămînde de pîine". Versul transcrie, de fapt, gestul şi spusele lui Iisus Hristos care se dăruie astfel pe sine credincioşilor, împărţind în felul acesta dreapta credinţă. E de observat că toate epitetele care însoţesc comparaţia „drum" în primele trei strofe – „legănat", „fără pulbere şi fără leat", „către larg", „fără glod" – au un sens concret (chiar „fără leat" vrea să spună „vechi", „bătrîn"), în timp ce în ultima strofă apare epitetul „de alean", nu numai abstract, dar şi cu mulţime de idealuri spirituale apropiate de ale prea românescului „dor", precum „dorinţă", „aspiraţie", „nostalgie", „durere sufletească", „tristeţe", „melancolie" etc.

Hotar greu de trecut, adevărată pavăză în calea năvălirilor („Eu nu ţi–aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti, / Nici ca Dunărea să–nece spumegînd a tale oşti" îl avertiza Mircea cel Bătrîn pe Baiazid în *Scrisoarea III* de M. Eminescu), Dunărea dobîndeşte în poezia lui Nichifor Grainic o semnificaţie deosebită, aceea de purtător al mesajului de bună înţelegere şi comunicare al unui popor de truditori ai pămîntului către întreaga lume, către întreaga umanitate. Căci, „suficient sieşi" – ca să folosim o expresie a lui Lucian Blaga – sufletului românesc nu–i lipseşte dimensiunea universalităţii, deschiderea către întreaga umanitate, calitatea de a fi „Leagăn al dragostei de omenire". (N. C.)

Lucian Blaga: LUCRĂTORUL

Lucrătorul apare ca o laudă adusă *faptei*, *omului făuritor*; celui ce creează frumuseţi cu braţele. Acest om cu şorţ albastru, strămutat din limpezimea zorilor în aburul maşinilor, este omul *activ*, cel care nu mai poate contempla frumuseţea necreată de mîini omeneşti, nu mai poate fi meditativ şi visător, nu mai poate privi îndelung şi adînc universul, pentru că s–a dăruit faptei – prefacerii acestui univers. O generoasă idee a poeziei este că *tot* ceea ce a creeat omul intră în categoria frumosului. Lucrătorul nu e un artist, dar e un *creator*. Orice fel de creaţie omenească e frumoasă pentru că împrumută frumuseţea fiinţei creatoare, devotamentul

Scanned with OKEN Scanner

şi iubirea ei. Nu pare a exista o concurenţă între frumosul făurit şi cel natural. Se afirmă frumosul creaţiei ca oglindă a creatorului prin bucuria acestuia de a se recunoaşte în ea. Acestui tip de creator cu braţele par a i se opune *poeţii*, creatori prin cuvînt. Între universul cuvîntului şi acela al faptei, al acţiunii directe asupra naturii, nu există comunicare: „nu te cunosc nu mă cunoşti", dar se stabileşte o legătură secretă de „lumină" („o lumină alunecă de pe faţa ta pe faţa mea"). Este lumina spiritului creator, care-i înfrăţeşte şi-i înnobilează. Poetul simţindu-şi meşteşugul *prea gureş*, se lasă cucerit de muţenia faptei, captează vestea minunată a triumfului omenesc prin munca braţelor („buna vestire") şi o „strigă", fiindcă aceasta îi este menirea: să rostească – nu doar oamenilor, ci întregului Cosmos, unind astfel universul făcut de om cu cel primordial şi sfînt. În acest fel, înzestrarea fiecăruia rodeşte, îndeplinîndu-i destinul, justificîndu-i existenţa, viaţa pe pămînt.

Slăvind pe muncitorul industrial, poezia devine o odă a frumuseţii actului creator şi a armoniei destinelor creatoare.

Metafore hiperbolice elogiază efortul urieşesc al lucrătorului, a cărui forţă, luînd proporţii planetare, îl acoperă de măreţie („Din fintîni sfredelite-n osia planetei îţi scoţi găleţile de foc").

Traducînd fapta în cuvînt („strigăt"), *dîndu-i glas*, poetul aşează umana lucrare alături de stea, în eternitate.

Omul nu poate trăi fără frumuseţe iar aceasta izvorăşte din iubirea muncii, din topirea fiinţei în lucrul săvîrşit: „Te iroseşti în încordări de arc".

Este un poem al fraternităţii creatorilor, al *lucrătorilor*. „Fără să vreau m-alătur bunei tale vestiri." (**D. B.**)

Geo Bogza: **RARĂUL**

Autorii de reportaje sînt gazetari. Geo Bogza a creat o specie literară situată între reportajul gazetăresc, ce se bazează pe informaţia exactă, culeasă la faţa locului şi transfigurarea artistică a realităţii investigate. Scriitorul a întemeiat astfel reportajul literar, pentru care a dovedit un deosebit talent.

În vechea civilizaţie carpatină muntele nu a fost doar o formă de relief ci o posibilitate a apropierii de zei. Chiar dacă zeii au fost uitaţi, anumiţi munţi şi-au păstrat pînă în timpurile moderne prestigiul, datorită importanţei lor în viaţa oamenilor şi măreţiei geologice care-i singularizează. Rarăul este unul dintre aceşti munţi rămaşi „mirifici".

Călătorul se apropie treptat de Rarău, cunoscîndu-l mai întîi din faima ce-l anunţă de departe. Frazele consemnează în con-

Scanned with OKEN Scanner

strucţii antitetice dependenţa de munte: „Soarele răsare sau apune pe Rarău, norii se adună sau se împrăştie de pe Rarău; Moldova şi Bistriţa curg de o parte şi de cealaltă a Rarăului, turmele urcă sau coboară de pe Rarău". Această mişcare în dublu sens, ca un imens balans între cer şi pămînt, este exprimată printr–o muzicalitate de poem în proză, ca o transhumanţă a cuvintelor.

Scriitorul precizează el însuşi multele semnificaţii ale realităţii văzute în fraze sintetizatoare, pline de poezie: „O întreagă lume (...) gravitează în jurul Rarăului, în jurul masei lui enorme şi liniştite, încoronată cu piscuri albe de calcar" sau: „Rarăul reprezintă dimensiunea fundamentală a lumii, latura cosmică a vieţii şi a istoriei". Muntele e uriaş, puternic, liniştit, regal, existînd de la începutul lumii şi constituind un reper cosmic. Unind cerul cu pămîntul („se înalţă de pe fundul lumii spre cer"), el integrează pe om cosmosului. E comparat cu o „inimă puternică" şi cu o „frunte" – centrele vitale ale simţirii şi fanteziei omeneşti fiind ridicate la scară universală. Integrînd în cosmos, în Marea Natură, existenţa omenească, Rarăul imortalizează formele ei materiale şi spirituale. Cîntecul mioritic s–a născut pe vîrf de munte.

Partea a doua a reportajului literar se deschide cu un adevărat poem al muntelui, o rostire melodică, marcînd cu pauze propoziţiile cu valoare de vers. Dispunerea enumerativă e adoptată de scriitor, ca procedeu al sugestiei de infinitate. Revine mişcarea domoală în sus şi în jos, într–o parte şi în cealaltă a spaţiului şi a cuvintelor care–l cîntă: „Apele curg la vale, munţii urcă spre cer, culorile lumii sînt vii, iar zvonurile ei clare. Mesteceni ard, asemeni unor lumînări albe, în enorma catedrală a pădurilor. La intervale rare, clinchetul tălăngilor picură în auz, fiind curgerii timpului cea mai dulce măsurătoare." Tălăzuirea blîndă, clătinarea tălăngii care măsoară timpul, dau senzaţia de neschimbare; de veşnicie, de tinereţe fără bătrîneţe: „O tinereţe a firii, ce nu se trece măcar o clipă, suie din văi spre cele mai înalte culmi." După consideraţiile mai generale de la început, aşezate ca un frontispiciu, imaginea muntelui devine mai concretă, deşi gigantul rămîne încă departe spre a i se cuprinde toată măreţia.

În următorul paragraf, perspectiva se schimbă din nou: peisajele montane se succed de la fereastra trenului. Această tehnică a privirii din tren face ca priveliştile să se înfăţişeze în desfăşurarea lor amplă şi rapidă de această dată. Privitorul înregistrează pitorescul straielor ţărăneşti purtate de localnicii zăriţi în gări, între care răsar miniaturi omeneşti fermecătoare: siluetele gingaşe şi colorate ale copiilor. Ţinutul e străbătut de trenuri şi plute. Curenţii mişcării omeneşti traversează nemărginirile silvestre. În chip firesc, natura lui Geo Bogza nu poate fi una a „singurătăţilor", ci o albie a societăţii oamenilor.

Ne aflăm într–o ţară a lemnului, înmiresmată de răşina munţilor de scînduri proaspăt tăiate. Podoabele pămîntului, oamenii şi

Scanned with OKEN Scanner

întîmplările străvechi au trecut în poemul unui singur cuvînt: Prisaca, Dornei, Valea Putnei, Mestecăniş, Strigoaia, Părhăuţi, Soloneţ, Pojorîta.

Prin cadranul ferestrei mişcătoare a trenului se poate urmări mai lesne unduirea reliefului, culmile blînd arcuite alternînd cu văile largi şi întinderile oceanice ale pădurilor.

Ceea ce surprinde în mod deosebit pe cititor este extraordinara *armonie* dintre toate elementele – munte, apă, om, pădure, piatră; toate alcătuiesc un întreg, aflîndu-se în cea mai bună înţelegere, nu există nici o nepotrivire, nici o stridenţă, nici o „vrajbă" în această concentrare de o perfecţiune dumnezeiască. Pietrele Doamnei închipuie un „balet de calcar" – imagine artistică realizată din termeni contradictorii, piatra însemnînd imobilitate, duritate, greutate, iar baletul mişcarea uşoară, fluidă, gingaşă. E o figura de stil care transmite cititorului impresia stranie, uimirea că piatra ţîşneşte spre cer uitîndu-şi parcă greutatea, într-o încremenire muzicală. Textul însuşi seamănă cu un concert de orgă, solemn, răsunător, plin de vibraţii adînci.

În partea a treia a acestei organizări sonore se produce întîlnirea cu muntele, ascensiunea pe culmea alpină. E descrisă ultima noapte a celei mai vechi forme de viaţă păstorească, o noapte ce desparte două ere, o noapte la o cumpănă a timpului, între toamnă şi iarnă. E surprinzător cît de puţine fraze reuşesc să înfăţişeze înnoptarea la stînă pe culmea Rarăului. Atmosfera de realitate şi irealitate, de farmec rar, venind din infinit, emană din cîteva notaţii: focul de vreascuri, bordeiul de coji de copac, fumul care înlăcrimează ochii, noaptea neagră şi rece, zgomotul sălbăticiunilor în adîncul pădurii, presimţirea zăpezii şi, mai ales, cerul de deasupra enormelor stînci, cu constelaţiile lui mişcătoare, care atrage privirea ridicînd sufletul spre veşnicie, acel cer înstelat nupţial din care a coborît cîntecul mioritic.

Geo Bogza scrie cu inima în flăcări, cu ochii măriţi de uimire şi de admiraţie. Gîndurile îi sînt scăldate în sentimente, care rotesc pînzele enorme ale imaginarului. Mulţimea de sensuri figurate se naşte dintr-o veşnică uimire în faţa lumii a acestui scriitor care nu găseşte în ea nimic banal. Tumultul vorbelor răspunde bătăilor inimii sale care iubeşte oamenii şi plaiul. (D. B.)

Ana Blandiana: GRAMATICĂ

Dacă în cazul a numeroase texte poetice titlul ne dă o indicaţie sau cel puţin o sugestie utilă înţelegerii mesajului literar, în cazul de faţă numele poeziei îngreunează interpretarea şi ne îndepăr-

Scanned with OKEN Scanner

tează, aparent, de sensurile ei, deşi în partea finală a acesteia sînt menţionate cele două componente ale gramaticii: morfologia şi sintaxa.

Întrebarea „De ce să jignim lemnul?“ revine de trei ori în textul poeziei, fiind urmată, de fiecare dată, de adevărate elogii aduse acestuia. Prin tăiere, prin smulgere, deci, din cadrul natural, prin uscare, prin prelucrare, arborele, copacul – simbol al vieţii, al viului – devine lemn, materie inertă, nemişcătoare, insensibilă. Vorbirea populară a creat, în legătură cu lemnul, expresii cu sens negativ, umilitor, jignitor: *a sta de lemn*, *a avea cap de lemn*, *a fi într-o doagă*, *a fi prost ca gardul* etc. Sigur, nimeni nu contestă utilitatea practică a lemnului pentru încălzire şi în construcţii, în confecţionarea mobilei sau ca material pentru realizarea unor opere de artă (sculptura în lemn). Dar poeta încearcă o reabilitare a lemnului nu din punctul de vedere al utilităţii lui practice, ci din acela al conservării, în materia lui aparent inertă, a semnelor vieţii. Ca un botanist, Ana Blandiana pune în lumină fiecare element prin care lemnul îşi dovedeşte apartenenţa la lumea biologicului, a vegetalului: „canalele de sevă“, frunzele, florile, seminţele. Termeni preluaţi din limbajul ştiinţific – „structurile (vieţii)“, „fibrele“, „oscilări“, „ideile“, „cromozomii geniali şi ambigui“ sînt atraşi în sfera poeziei prin combinaţii neaşteptate („ideile frunzelor“), prin serii metonimice de tipul: „Structurile vieţii, canalele sevei, / Fibrele melodioase ca nişte valuri...“, prin metafore surprinzătoare: „Cromozomii... navigînd în seminţe“.

Lemnul, păstrător al semnelor esenţiale ale vieţii, devine, după ultima întrebare, „făptura... dulce“ care nu merită jignirea adusă de expresiile amintite mai sus şi de altele, mai recente, precum „limba de lemn“.

Reabilitarea lemnului înseamnă, de fapt, acuzarea unui limbaj încremenit, înţepenit, alcătuit din „vorbe ucise“, ca un muzeu de ceară („Wax museum“), în care „adevăruri împăiate“ stau „în poziţie de drepţi“ şi execută mecanic „un pas înainte, doi înapoi“. Sînd denunţate astfel falsitatea, minciuna, ipocrizia, slugărnicia care se ascundeau, într-o vreme nu prea îndepărtată, în spatele unor clişee verbale, al unor formule, al unor stereotipii ale gîndirii impuse de unii şi acceptate, fără împotrivire, de alţii, repetate la nesfîrşit şi transformate în false adevăruri otrăvind cu miasma lor stătută viaţa individuală şi socială. „Limba (limbajul) de lemn“ al politicienilor, al activiştilor, al gazetarilor de ieri (şi chiar şi de astăzi) a urîţit limba românească şi a inhibat, pînă la anulare, gîndirea oamenilor.

Apărînd „gramatica“, limba vie, mijlocul esenţial de comunicare între oameni, poeta Ana Blandiana apără, de fapt, şi domeniul în care cuvintele transfigurate, înnobilate, înaripate devin artă, devin literatură, devin poezie. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

CLASA A VIII–A

LITERATURA POPULARĂ (Sinteză)

Sub acest titlu generic ne–am obişnuit să aşezăm toate producţiile literare create, transmise şi păstrate de masele populare, prin indivizi înzestraţi ieşiţi din rîndul acestora, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi. Literatura populară este în fond o componentă a ansamblului de fapte de cultură pe care îl numim cu un cuvînt de circulaţie internaţională *folclor* (de la engl. *folk–lore* = „înţelepciune populară"). Considerat ca o secvenţă constitutivă a culturii populare, folclorul cuprinde literatura, muzica, dansul şi teatrul popular, deci toate manifestările artistice datorate creatorilor populari şi destinate poporului. Spre deosebire de arta cultă, de literatura, muzica, teatrul create de autori cunoscuţi şi păstrate *în scris*, în manuscrise sau cărţi tipărite – folclorul a fost creat, transmis şi perpetuat timp de multe secole *pe cale orală*, prin viu grai, direct, de la interpret la ascultători, fără mijlocirea paginii tipărite, sau, mai recent, a discului ori a benzii de magnetofon.

Din această trăsătură fundamentală a sa, numită *oralitate*, decurg alte caracteristici, definitorii ale folclorului şi, implicit, ale literaturii populare. Este vorba, mai întîi, de caracterul *colectiv*, prin care înţelegem că la producerea unui bun folcloric au contribuit, în timp (mai rar şi simultan) mai mulţi creatori; în circulaţia lor orală textele folclorice suferă modificări, transformări, fiecare interpret adăugînd ceva de la sine sau lăsînd ceva deoparte, contribuind după puterile sale, după talent, la înfrumuseţarea piesei respective sau, dimpotrivă, la degradarea ei.

S–ar putea spune că fiecare interpret este, într–un fel, şi creatorul bucăţii respective, creaţia unuia nesemănînd niciodată perfect cu a altuia. Mai mult, acelaşi cîntec sau acelaşi basm spus de mai multe ori, de acelaşi interpret, va prezenta, de fiecare dată, deosebiri rezultate din omisiuni, adaosuri, modificări etc. Fiecare nouă creaţie, deosebită într–un grad mai mare sau mai mic de celelalte, poartă numele de *variantă*. Textele folclorice vieţuiesc prin variante, a căror valoare este inegală, a căror soartă este greu previzibilă: unele au şansa de a fi culese, transcrise şi editate în colecţii, altele dispar îndată după ce au fost zise, cele mai multe se transformă, se înnoiesc, devin cu totul altceva decît au fost mai înainte.

Scanned with OKEN Scanner

În acest proces de creaţie şi transmitere orală, prin variante, a faptelor de folclor, numele creatorilor au fost rareori păstrate, menţionate în vreun fel. De aici rezultă caracterul *anonim* al creaţiilor populare, faptul, deci, că de cele mai multe ori nu putem şti cu certitudine (şi nici nu interesează prea mult) cine a fost „autorul" unei doine, al unui basm sau al unei ghicitori.

În transmiterea lor orală cele mai multe dintre producţiile folclorice prezintă o împletire a mai multor moduri de expresie artistică, o simbioză a mai multor arte: versul se îngemănează cu melodia, uneori cu tactul jocului, cu gestica şi cu mimica celui care îl zice. Însoţirea aceasta a mai multor modalităţi artistice în producerea unui singur bun folcloric poartă numele de *sincretism*. Înţelegerea naturii sincretice a faptelor de folclor este foarte importantă pentru aprecierea corectă a unor fenomene care altfel ar fi greu de explicat, ca de exemplu limitarea lungimii versului popular cîntat la 5–6 sau 7–8 silabe, împărţirea versului în picioare metrice bisilabice cu accentul pe prima silabă, absenţa strofei, natura specifică a rimei, dispunerea acesteia în perechi (*aa, bb, cc...*) sau în lungi perioade monorimice (*aaaa...*) etc. Toate aceste particularităţi ale versului popular cîntat, datorate tocmai însoţirii sale cu melodia, îl fac de neconfundat, îl diferenţiază net de versul poeziei culte, ne permit să-l recunoaştem cu uşurinţă oricînd.

Desigur, în manualele şcolare, în colecţiile şi antologiile de *literatură populară* textele sînt publicate cel mai adesea fără partea lor muzicală şi noi le studiem, le comentăm şi le apreciem ca opere literare, făcînd abstracţie de sincretismul lor firesc, deşi chiar în denumirile unora dintre ele latura muzicală este implicată: *„cîntec liric"*, *„cîntec* de haiducie", *„cîntece* epice sau *cîntece* bătrîneşti" etc. Sînt producţii folclorice cărora le lipseşte componenta muzicală, melodică (basme, legende, snoave etc.), dar şi aici textul literar propriu-zis este însoţit în timpul spunerii de gestica, de mimica şi de intonaţia povestitorului.

Fără îndoială, interpretarea literară a textelor folclorice nu pierde foarte mult dacă nu se ţine seama în măsura cuvenită de partea muzicală, gestuală etc. a acestora. „În poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticeşte) – spunea G. Călinescu – nu numai că se dispensează de melodie dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, cu o legănare proprie şi pe măsură ce prin mijlocirea cărţii ne obişnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atît folclorul depăşeşte gustul unor anume grupuri umane spre a interesa pe toţi iubitorii de literatură chiar refractari compromisurilor cu muzica." Este aici, desigur, opinia unui literat, a unui mare critic şi istoric literar care a scris pagini admirabile despre folclorul românesc; trebuie, totuşi, să arătăm că un „pluguşor" *citit* este mult mai puţin exprexiv decît un „pluguşor" *ascultat* şi *văzut* în desfăşurarea vie a obiceiului.

Ajungem, astfel, la altă particularitate a creaţiilor folclorice:

de cele mai multe ori ele nu au o existenţă independentă, nu există în sine şi pentru sine, ci sînt înglobate în obiceiuri şi datini, sînt zise în şezători sau la clacă, în ceasuri de tihnă sau în clipe de tulburare. Unele sînt legate de anumite date fixe, cum este Anul Nou *(colinde, pluguşor, sorcovă)*, altele – de muncile de peste an *(cîntecele de seceriş, Drăgaica)* sau de momentele cele mai importante ale existenţei omului – naşterea, căsătoria *(oraţia de nuntă)*, moartea *(cîntecul bradului, cîntecul zorilor, bocete)*. Chiar acele producţii folclorice a căror zicere nu este întru totul dependentă sau condiţionată de asemenea ocazii, de sărbători sau evenimente deosebite, nu sînt totuşi „spuse" oricînd şi oriunde, avînd – toate – nevoie de un cadru adecvat, de un anumit public, de o împrejurare prielnică. Cîntecele epice se ziceau la nuntă, basmele se spuneau în serile lungi de iarnă, strigăturile se zic la joc, ghicitorile – la şezători, snoavele – la petreceri etc.

În afara acestei împărţiri a producţiilor folclorice în funcţie de ocazia sau împrejurarea zicerii lor, textele de literatură populară pot fi clasificate şi după modalitatea lor specifică de realizare artistică, cea mai simplă şi mai vizibilă diferenţă fiind aceea dintre textele *în versuri* şi textele *în proză*. Între cele dintîi se poate opera distincţia dintre *poezia cîntată*, însoţită de melodie (colinde, doine, balade) şi *poezia necîntată*, zisă, spusă, recitată (pluguşor, descîntec, oraţie de nuntă).

În sfîrşit, în folclorul literar s-au căutat (şi s-au găsit, într-o măsură) suprapuneri cu genurile literare învăţate la şcoală: genul liric, epic, dramatic. În mare, *cîntecul de leagăn, doina, cîntecul propriu-zis, strigătura* prin caracterul lor individual, personal, alcătuiesc ceea ce se cheamă *lirica populară*. La rîndul lor, *balada sau cîntecul bătrînesc* din folclorul versificat, *basmul, legenda, snoava* în proză pun în prim plan povestirea, naraţiunea, expunerea faptelor, alcătuind ceea ce se numeşte *epica populară*. În sfîrşit, unele manifestări precum *Jienii, Irozii, Capra, Turca, Brezaia* au un pronunţat caracter spectacular, aparţinînd, deci, geniului dramatic şi alcătuind ceea ce numim *teatrul popular*. Trebuie spus că asemenea similitudini între literatura populară şi literatura cultă au fost căutate şi la nivelul speciilor, *doina de jale* din poezia populară corespunzînd *elegiei* din literatura cultă, *cîntecele despre soartă şi noroc – meditaţiei, strigătura – epigramei* etc; există, pe de altă parte, *balade, legende şi basme* culte, create de autori cunoscuţi, după modelul speciilor populare respective.

S-a conturat, din această sumară discuţie în legătură cu genurile şi speciile (mai corect spus – *categoriile*) literaturii populare româneşti imaginea de ansamblu a extraodinarei sale bogăţii şi varietăţi. Fenomen *vechi* şi *nou*, în acelaşi timp, folclorul se schimbă o dată cu oamenii, în timp, şi se diversifică în spaţiu. Unele dintre temele şi motivele lui vin din cele mai îndepărtate timpuri, aducînd pînă la noi ecouri ale unor stări de fapt şi de mentalitate de mult trecute.

Scanned with OKEN Scanner

Basmul, ca specie a prozei populare, tratează teme de o extraordinară arhaicitate, cunoscute în mare măsură tuturor poporelor lumii. În ciuda vechimii sale considerabile, basmul a continuat să fie povestit şi ascultat cu interes de generaţii şi generaţii de oameni. În linii generale, basmul este o naraţiune amplă, pluri–episodică, înfăţişînd, de regulă, conflictul dintre *bine*, reprezentat de *Făt–Frumos, Prîslea cel voinic, Greuceanu, Ţugulea, Drăgan Cenuşă* etc. şi *rău* reprezentat de *zmei, balauri, uriaşi, Muma Pădurii* şi alte fiinţe monstruoase. Obiectul disputei îl constituie fetele de împărat, Ileana Cosînzeana, merele de aur, Soarele şi Luna furate de răufăcători şi duse pe tărîmul celălalt. În lupta lui, eroul este ajutat de tovarăşii năzdrăvani (Gerilă, Setilă, Ochilă, Fugilă etc.), de vietăţile (albine, furnici, peşti, păsări, pui de vulpe, de lup, de urs) tratate de el cu blîndeţe şi omenie. El este adesea însoţit şi sfătuit de calul său năzdrăvan care îl poartă în zbor „ca vîntul şi ca gîndul", dintr–o împărăţie în alta, de pe un tărîm pe altul. Adesea eroul este trădat chiar de fraţii săi, este prigonit de falsul erou (ţigan, vizitiu, bucătar), dar împreună cu ajutoarele sale, reuşeşte să învingă toate piedicile, să elibereze fetele de împărat, să readucă Soarele şi Luna pe cer, să–i pedepsească pe duşmani, fiind în cele din urmă recompensat cum se cuvine. Finalul basmului este de regulă optimist, aducînd eroului fericirea: el se căsătoreşte cu fata cea mai frumoasă, este înscăunat împărat, dobîndeşte mari bogăţii. După cum se vede, lumea pe care o înfăţişează basmul este o lume deosebită, care iese din limitele realului: animale vorbitoare, metamorfoze spectaculoase, viteze ameţitoare, lumi subpămîntene, palate care la o pocnitură de bici se transformă în nuci sau mere de aur, argint sau aramă etc. După G. Călinescu, „basmul este o operă de creaţie literară cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase". În ciuda numeroaselor elemente care ţin de fantastic, de fabulos, de supranatural, basmului nu–i lipsesc notele realiste şi sociale: sărăcia unora dintre personaje, dragostea frăternă sau maternă, omenia eroului etc. În fond, basmul propune un model uman ideal, eroul întruchipînd trăsăturile fizice şi morale cele mai preţuite de popor: frumuseţe, vitejie, generozitate.

Înrudită cu basmul prin epicitate, *balada* este o naraţiune versificată în care se povestesc faptele de vitejie ale unor personaje emblematice pentru spiritualitatea românească. Cel mai aproape de eroul din basme stă Toma Alimoş, dar asemănători cu el sînt şi Iovan Iorgovan, Doicin bolnavul, Badiul, Corbea, Miu haiducul, Radu lu' Anghel, Pintea şi mulţi alţii. Adversarii lor pot fi fiinţe supranaturale, ca în basme (zmei, balauri, şerpi), sau fiinţe umane supradimensionate (arapul buzat) sau reprezentaţi ai claselor suprapuse (domnitor, boieri, potera). Eroii baladelor luptă singuri sau ajutaţi de tovarăşi, de ceata de haiduci. Calul, tovarăş nedespărţit, îl ajută pe Corbea să iasă din captivitate şi îl poartă pe Toma Alimoş în urmărirea perfidului Manea, ducîndu–i la îndeplinire, după săvîrşirea sa din viaţă, ultimele dorinţe.

Un alt personaj plin de semnificaţie propune balada *Meşterul Manole*. Protagonistul nu mai este, de data aceasta, un luptător, ci un creator, dar *eroismul* său nu este mai puţin emoţionant decît al altor eroi ai cîtecului bătrînesc.

Manole nu ezită să-şi sacrifice, în numele idealului său de artist, soţia credincioasă, copilul abia născut şi, în final, să se jertfească pe sine însuşi. Lupta e aici mai mult o luptă interioară, între sentimentul meşterului, între dragostea lui faţă de soţie şi copil, pe de o parte, şi dorinţa de a-şi desăvîrşi creaţia, pe de altă parte. În sfîrşit, între eroii baladelor româneşti se distinge efigia luminoasă a ciobanului mioritic. Nici el nu înfruntă cruzimea, perfidia sau pofta de mărire a adversarilor din baladele eroice, nici egoismul domnului feudal, ca meşterul Manole, ci el se confruntă cu ameninţarea morţii, cu iminenţa sau cu posibilitatea de a fi ucis. Prevenit de mioara năzdrăvană că tovarăşii lui au hotărît să-l omoare, tînărul cioban se gîndeşte, în primul rînd la destinul său, în eventualitatea morţii. El se îngrijeşte ca, în cazul că va fi omorît, cei rămaşi (oaia năzdrăvană, în primul rînd) să-i facă toate cele de cuvinţă în astfel de cazuri, inclusiv nunta la care tînărul cioban nu ajunsese încă. Moartea lui apare, astfel, în testamentul pe care îl lasă mioriţei, ca o nuntă cosmică, în mijlocul naturii protectoare, sub forma acelei prea frumoase alegorii. Emoţionantă este, de asemenea, dragostea lui pentru măicuţa bătrînă, căreia ar vrea să i se ascundă adevărul morţii, spunîndu-i-se aceeaşi poveste a căsătoriei sale cu „o fată de crai". Frumuseţea fără de seamăn a *„Mioriţei* eterne" îl făcea pe marele scriitor M. Sadoveanu să scrie: „În toată structura ei, această baladă este aşa de artistică, plină de o simţire aşa de înaltă pentru natura eternă, încît eu o socotesc drept cea mai nobilă manifestare poetică a neamului nostru."

Prin lirismul său, *Mioriţa* are atingere cu bocetele şi cu cîntecele ceremoniale de înmormîntare, precum şi cu cîntecele lirice propriu-zise. De o varietate extraordinară, universul *liricii populare* acoperă toate sferele vieţii individuale şi colective, prin cîntec oamenii dînd glas sentimentelor de dragoste şi de ură, de bucurie şi tristeţe, de nădejde şi de jale. Anumite ocupaţii (agricultura, păstoritul), anumite evenimente (cătănia, războiul), anumite stări sociale (haiducia, răscoalele) au generat cîntece speciale, multe dintre ele avînd pentru noi astăzi valoarea unor adevărate documente. Ce importanţă au avut cîntecele în viaţa oamenilor se vede chiar din aşa-numitele cîntece „despre cîntec": „Doină, doină, cîntic dulce/ Cînd te-aud nu m-aş mai duce! / / Doină, doină, viers cu foc / / Cînd răsuni eu stau în loc!"; „Cine-a zis dainu, daina / / Arsă i-a fost inima" etc.

Deşi în popor producţiile lirice de acest tip sînt cunoscute mai mult sub numele de „cîntec" sau „cîntare", în colecţii şi manuale şcolare se foloseşte adesea termenul „doină", care a devenit sinonim cu „cîntec". Dar nu toate cîntecele (lirice) sînt, cel puţin din punct de vedere muzical, doine. Mai mult, acelaşi text poetic se

Scanned with OKEN Scanner

poate cînta în unele zone pe o melodie de doină, în altele pe o melodie de cîntec propriu-zis, uneori chiar pe o melodie de joc.

Ca texte *literare*, cîntecele lirice au dezvoltat imagini poetice de o mare frumusețe, între care metaforele pentru *dor* ocupă un loc principal. Dorul este provocat de dragoste, de despărțire, de singurătate, de înstrăinare etc. Omul își găsește alinarea în mijlocul naturii protectoare, în codru, la izvor, pe cîmp, în grădină. Sentimentul naturii îl degajă cu o egală vigoare, cîntecele de ciobănie și cîntecele de haiducie. „Primăvara, mama noastră" este așteptată cu nerăbdare de plugar și de păstor, ca și de haiduc. Nostalgia după locurile natale, după sat, după grădinile cu flori, după fetele din șezători domină cîntecele de înstrăinare zămislite de cei plecați în străini, fie prin căsătoria în alte sate, fie prin plecarea la lucru prin oraș, fie, mai ales, prin luarea la oaste, în cătănie, cu precădere în Transilvania. Cîntecul liric se află, cum se vede, într-o relație directă cu realitatea imediată, cu stările de suflet generate de evenimentele și întîmplările vieții zilnice. El se înnoiește o dată cu oamenii care îl crează și îl perpetuează.

În sfîrșit, un loc aparte în literatura noastră orală îl ocupă așa-numitele „specii scurte" sau „genul aforistic și enigmatic" – *proverbele și ghicitorile*. În proverbe, creatorii populari concentrează, într-o formulă lapidară, scurtă, adesea metaforică, o expresie de viață, o cugetare cu valoare generalizatoare, din care se degajă o învățătură: „Buturuga mică răstoarnă carul mare"; „Cine se scoală de dimineață departe ajunge"; „Corb la corb nu-și scoate ochii"; „Meseria e brățară de aur"; „Nu iese fum fără foc" etc. Asemenea *sentințe* pot fi aplicate în varii împrejurări de viață, fie pentru a sintetiza situația respectivă, fie pentru a comenta, fie pentru a-i da mai multă culoare, expresivitate. La rîndul lor, *ghicitorile* încifrează în metaforă obiecte, ființe, fenomene ale naturii, stări sufletești etc., propunînd ascultătorilor un joc de inteligență: descoperirea sensului care se află în spatele unor matafore precum „Curelușă unsă sub pămînt ascunsă" (Șarpele), „Șervețel vărgat peste mare aruncat" (Curcubeul), „Căciula fîrtatului în mijlocul satului" (Soarele), pentru a ne limita doar la cîteva exemple simple. Ineditul combinațiilor, asocierilor sporesc dificultatea ghicitului, dar dau o satisfacție și mai mare celor care izbutesc să pătrundă sensul acestei poezii pe cît de simplă, pe atît de dificilă.

Scriitorii noștri au descoperit de la început acest „izvor pururea reîntineritor" (M. Eminescu) care este literatura populară și au recurs adesea la undele lui cristaline pentru a-și împrospăta propria creație, pentru a o înnoi și a o învigora. Ce ar fi fost, astfel, poveștile lui Creangă fără basmul popular, *Luceafărul* lui Eminescu fără *Fata în grădina de aur*, *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger* de G. Coșbuc fără obiceiurile populare de la nuntă și înmormîntare? Toți marii noștri scriitori au găsit în folclor un filon neprețuit pentru îmbogățirea și înnoirea propriilor lor creații, de la cronicari la Alecsandri și Negruzzi, de la aceștia la Eminescu, Creangă și Coșbuc, și mai departe,

Scanned with OKEN Scanner

la Arghezi şi Blaga, la Sadoveanu şi Rebreanu, pînă la cei mai reprezentativi poeţi şi prozatori contemporani. Literatura română nu ar fi atins piscurile pe care a ajuns dacă nu ar fi avut ca punct de plecare, ca model original, ca sursă inepuizabilă de inspiraţie creaţia de veacuri a neştiuţilor făuritori de frumos de pe această „gură de rai" care este pămîntul românesc. (N. C.)

MIORIŢA

Ca orice capodoperă – şi *Mioriţa* este, neîndoielnic, o capodoperă a literaturii române – celebra baladă a suscitat şi suscită numeroase întrebări cărora, de-a lungul timpului, au încercat să le dea răspuns scriitori şi savanţi, folclorişti, istorici, filosofi etc.

Unele dintre aceste enigme aparent de nedescifrat, cum ar fi, de exemplu, cele privitoare la creatorul dintîi al *Mioriţei*, la locul şi la timpul de început al zămislirii acesteia, îşi află dezlegarea în chiar natura folclorică a textului în discuţie. Fiind o *creaţie populară*, transmisă, deci, pe cale *orală*, din generaţie în generaţie, creatorul ei este un *anonim* genial (de fapt ea este creaţia a nenumăraţi anonimi, izvoditori ai *variantelor* cunoscute pe întreg teritoriul locuit de români); timpul genezei sale se pierde, pe drept cuvînt, în afundul istoriei poporului român, iar despre un loc anume (provincie, ţinut, zonă, sat) unde cîntecul mioarei ar fi fost zis întîi nu se pot face decît presupuneri.

Ştim, însă, cu certitudine, că balada *Mioriţa* a fost auzită şi culeasă de Alecu Russo, la Soveja, în Vrancea, şi a fost publicată de Vasile Alecsandri, mai întîi, în 1850, în ziarul *Bucovina* şi apoi în cea dintîi colecţie de poezii populare tipărită la noi, sub titlul *Balade (cîntece bătrîneşti) adunate şi îndreptate de V. Alecsandri* (partea I, 1852), fiind reprodusă ulterior în *Poezii populare ale românilor* (1866).

Ştim, de asemenea, că de atunci şi pînă azi s-au culeş şi publicat peste 1000 de variante, din toate provinciile româneşti, fie sub formă de *colind* (mai ales în Transilvania), fie sub formă de *baladă (cîntec epico-liric)* (mai ales în Muntenia şi Moldova).

Ştim, în sfîrşit, că *Mioriţa-baladă*, aşa cum se înfăţişează ea în varianta Alecsandri, cea mai cunoscută şi mai şlefuită artistic dintre toate, prezintă, cu mijloacele cele mai simple, într-o formă cristalină, o întreagă filosofie a vieţii şi a morţii, a eternelor întrebări legate de sensul existenţei omului în lume.

In structura compoziţională a baladei se pot distinge patru motive sau teme fundamentale, aflate într-o relaţie logică, decurgînd unul din altul şi completîndu-se reciproc într-un întreg perfect articulat, într-o construcţie epico-lirică desăvîrşită.

Scanned with OKEN Scanner

Cadrul epic inițial plasează *personajele* (pe cei trei ciobani) în *spațiul* „indefinit ondulat" al plaiului românesc, într-o atmosferă de calm și seninătate specifică începutului („Pe-un picior de plai / Pe o gură de rai"), în *timpul* toamnei, cînd turmele coboară „la vale" pentru iernat. În aceste coordonate spațio-temporale doi dintre ciobani pun la cale omorîrea celui de-al treilea, hotărîre de omor determinată aici de considerente economice, baciul moldovean fiind „mai ortoman", mai avut în turme de oi, „cai învățați" și „cîini mai bărbați".

Al doilea motiv constitutiv al cîntecului are în centrul său *mioara năzdrăvană*, animalul oracular care, prin comportamentul său neobișnuit, atrage atenția stăpînului, căruia îi dezvăluie complotul pus la cale de tovarășii acestuia și îi sugerează măsurile normale pe care el ar trebui să le ia în astfel de împrejurări, pentru a se proteja: „Stăpîne, stăpîne, / Îți cheamă și-un cîne, / Cel mai bărbătesc / Și cel mai frățesc...".

Desfășurarea de pînă acum a poemului are un pronunțat caracter *epic*; acceantul cade pe fapte, pe întîmplări, pe conflictul dintre cei trei ciobani și pe încercarea oii năzdrăvane, personaj puternic individualizat în baladă, de a-și avertiza și proteja stăpînul. Dar tocmai în acest punct al poemului, creatorul popular convertește totul într-un emoționat monolog *liric* prin care ciobănașul își exprimă ultimele dorințe înaintea morții (presupuse numai), formulîndu-și astfel *testamentul*.

Nelipsit din toate variantele *Mioriței*, partea centrală a poemei (fie ea colind sau baladă), *testamentul* concentrează sensurile majore ale acesteia. Cele două secvențe constitutive ale testamentului dezvăluie grija tînărului cioban pentru destinul său postum, în cazul că ar fi fost ucis. Ultimele sale dorințe, transmise mioarei năzdrăvane, au în vedere împlinirea de către cei rămași a tuturor celor îndătinate la moartea cuiva, împlinirea, deci, a ceremonialului funebru, în condițiile speciale ale morții departe de casă, de sat, de ai săi. Poate să pară ciudat faptul că ciobănașul cere, chiar prezumtivilor lui asasini să împlinească datina, dar astfel el își dovedește, o dată mai mult, superioritatea față de aceștia, pe care continuă să-i considere oameni, capabili să se conformeze prescripțiilor morale ale societății tradiționale. *Locul și obiectele îngropării* dezvăluie o altă trăsătură a ciobanului mioritic, anume atașamentul, dragostea față de profesia sa, de stînă, de oi, cu care urmează să comunice postum, prin instrumentele muzicale tipice păstoriei – fluierul, sau cavalul. În imaginatul ritual al înmormîntării, rolul bocitoarelor va fi luat chiar de către oile dragi care își vor plînge stăpînul „cu lacrimi de sînge". Construit pe relația uman-natural, testamentul ciobanului conține în a doua sa parte *alegoria moarte-nuntă*; prezentarea morții ca un ceremonial nupțial fiind motivată, în cîntec, de dorința ciobanului de a ascunde oițelor adevărul asupra morții sale, de a le proteja astfel, la rîndul său; ceea ce aruncă din nou o lumină favorabilă asupra frumuseții sale morale.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea înmormîntării ca o nuntă a stîrnit numeroase controverse, singura posibilitate de interpretare a acestei minunate alegorii fiind raportarea la realitatea ritual-ceremonială tradiţională, sătească, la obiceiul larg răspîndit al desfăşurării ceremonialului funebru sub forma unei nunţi, în cazul morţilor tineri, necăsătoriţi. Socotită a fi un moment esenţial în realizarea integrală a destinului omului pe pămînt, căsătoria reprezenta o etapă obligatorie, o trecere necesară pentru orice individ. Neparcurgerea acestei etape însemna, de fapt, neîmplinirea omului şi afecta însuşi procesul celeilalte treceri, de după moarte, în lumea de dincolo. Singur, fără rude apropiate (deşi, în unele variante–colind, ciobanii sînt „veri primari", ceea ce schimbă, oarecum, datele problemei, în raport cu balada, conducînd către alte interpretări posibile) şi fără prieteni devotaţi, ciobanul mioritic imaginează singura soluţie posibilă, într–o astfel de împrejurare, pentru împlinirea datinei: *nunta cosmică*. Personajele nelipsite din ceremonialul nupţial (mireasa, nunii, preoţii, lăutarii, nuntaşii) şi obiectele ceremoniale firesti la un asemenea eveniment (cununa, lumînările) sînt substituite, înlocuite prin elemente ale cadrului natural pămîntesc (brazi, păltinaşi, munţi, păsări) şi ceresc (soarele, luna, stelele). În această proiecţie cosmică a actului ceremonial este integrată o veche credinţă, după care la moartea unui om, din cer cade o stea („Că la nunta mea / A căzut o stea"), ceea ce face legătura între cele două momente (căsătorie – moarte) contopite în superba alegorie.

Ultimul episod aduce în scenă pe *măicuţa bătrînă care îşi caută fiul*, combinînd două locuri comune, două motive de largă circulaţie în epica versificată – „maica bătrînă" şi „portretul tînărului" –, la care se adaugă, cu unele modificări de nuanţă, ultima parte a testamentului. Dacă portretul mamei este conturat din numai un epitet („Bătrînă"), adăugat diminutivului „măicuţă", care sporeşte doza de afectivitate a fiului, portretul tînărului cioban este realizat printr–un cumul de epitete–metaforă care conturează un model de frumuseţe bărbătească, o imagine–simbol a tinereţii, a gingăşiei – la care contribuie, din nou, substantivele diminutivate („feţişoara", „mustăcioara", „perişorul", „ochişorii") şi a purităţii, a nevinovăţiei („tras printr–un inel"). Reluînd testamentul şi alegoria morţii ca nuntă, într–un gest de o infinită delicateţe, ciobanul mioritic cere oiţei să ascundă mamei semnele care i–ar fi vorbit prea direct despre moartea sa: „Iar la cea măicuţă / Să nu–i spui drăguţă, / Că la nunta mea / A căzut o stea".

Astfel „rezumată", balada pare să nu ridice prea mari probleme de interpretare, deşi în spatele „poveştii" (cîtă este) se ascund sensuri profunde, greu de descifrat. Iar la acestea nu se poate ajunge decît privind *Mioriţa* ca întreg, nu numai în sensul considerării variantei la care ne–am referit ca o construcţie perfect închegată, ale cărei părţi se îmbină într–un tot armonios, echilibrat, indestructibil, ci şi în sensul considerării tuturor variantelor ca un text unic,

Scanned with OKEN Scanner

ca un cristal cu o mie de feţe, operaţie care rămîne, în continuare, pe seama specialiştilor, din diferite domenii.

Păstrîndu-ne în limitele a ceea ce ştim cu certitudine, trebuie să menţionăm că cele patru motive constitutive analizate mai înainte, şi chiar părţi ale acestora, există independent în diferite categorii folclorice, în colinde, basme, legende, cîntece lirice şi în alte balade ca, de exemplu, în *Toma Alimoş*, în care apar atît animalul vorbitor (calul) cît şi testamentul. Dar luate izolat, fiecare dintre aceste motive poartă un înţeles particular, limitat. Numai asamblate în întregul care este *Mioriţa* ele se împlinesc şi converg către un înţeles superior, înalt filosofic.

Aflat în centrul cîntecului, *testamentul* ciobanului conţine răspunsul posibil la întrebarea esenţială pe care şi-au pus-o oamenii de oriunde şi dintotdeauna privind misterul vieţii şi al morţii. Ceea ce îl preocupă cu precădere pe tînărul cioban, în eventualitatea morţii – căci în *Mioriţa* crima este doar plănuită, nu şi înfăptuită, moartea este, deci, ipotetică *(„Şi de-o fi să mor...")* este destinul său postum. În singurătatea muntelui, gîndul lui se îndreaptă către cei dragi (oile, mama) şi către împlinirea rînduielilor tradiţionale pentru împlinirea sa ca om, netrecut încă de pragul obligatoriu al căsătoriei. De aici, accentul pus pe alegoria morţii (înmormîntării) ca nuntă, sîmburele misterios în jurul căruia se construieşte şi gravitează întregul poem.

Ar fi o eroare să considerăm *Mioriţa* ca „istorisirea" unei crime pentru jaf în mediul pastoral (filon pe care îl va dezvolta, cu mijloacele epicului, Mihail Sadoveanu, în romanul *Baltagul*), după cum tot atît de greşit ar fi să socotim reacţia tînărului cioban la vestirea posibilei morţi ca o dovadă de pasivitate, de resemnare, de fatalism. Fără să fie un luptător cu paloşul sau cu bîta, tînărul cioban este un personaj activ şi lucid, care priveşte posibilul sfîrşit fără spaime, căutînd soluţia salvării sale ca om întreg, ceea ce îl ridică mult deasupra adversarilor săi şi îi conferă statutul de erou emblematic pentru întreaga spiritualitate românească. Între Poet care, în *Mai am un singur dor* (aici cu înţelesul de „dorinţă"), ar vrea să fie lăsat să moară „în liniştea serii", „la marginea mării" şi Ciobănaşul care cere să fie îngropat „în strunga de oi", „în dosul stînii" diferenţa e numai de loc; intensitatea sentimentului şi frumuseţea zicerii sînt egale. (N. C.)

Calistrat Hogaş: SINGUR

Tudor Vianu observă că, iubitor de îndelungi drumuri prin sălbăticia naturii, Calistrat Hogaş poartă în peregrinările lui „sufletul unui om civilizat". Dorea să spună că Hogaş nu aparţine naturii,

Scanned with OKEN Scanner

ci o descoperă cu uimirea omului de cultură. Universul prozei sale este peisajul Moldovei, dominant de imaginea montană a ţinutului Neamţ. Hiperbola, comparaţia hiperbolică, epitetul general sau alegoria sînt procedeele cele mai frecvente ale acestui autor pentru care priveliştile au întotdeauna dimensiuni grandioase. Nu există o individualizare a peisajului, ci, ca şi la Negruzzi sau Filimon, o descriere a „peisajului general".

Textul *Singur* face parte din volumul *În munţii Neamţului*. Prozatorul surprinde monumentalitatea peisajelor, enorma bogăţie vegetală şi, mai ales, grandoarea geologică, ca urmare a unei viziuni personale asupra naturii. Peisajul nu apare în operă foarte apropiat de imaginea lui reală, ci ca un spaţiu exotic aproape, transfigurat într–atît de călătorul Hogaş, încît acesta apare ca un explorator într–o regiune sălbatică (cum observă, în marea sa *Istorie a literaturii române*, G. Călinescu). Nu avem numai priveliştea locurilor, ci şi imaginea persoanei pe care o însoţim în drumeţie. Deşi relieful stilistic aminteşte de texte mai vechi, de o tradiţie literară ieşită din uz la data cînd scria Hogaş, totuşi umorul tonic şi autoironia fac nu numai accesibile, dar şi atrăgătoare, complicatele arabescuri stilistice chiar pentru cititorul tînăr de azi.

În *Singur* este înfăţişată o furtună în munţi. Pentru a realiza tabloul naturii dezlănţuite, scriitorul recurge la maniera picturală a observaţiei, care subordonează senzaţiile reliefului şi culorii. Tabloul se constituie dintr–o acumulare succesivă de imagini, începînd cu cele care prevestesc apariţia furtunii, continuînd cu prezentarea naturii zbuciumate şi încheind cu triumful luminii solare asupra forţelor obscure ale adîncului.

Peisajul dimineţii de vară se defineşte prin revărsarea de lumină şi căldură solară şi prin linişte. Exprimarea acestor caracteristici se face prin negarea elementelor perturbatoare: „linişte netulburată în cer şi pretutindeni", „nici o pată de nor nu plutea". Stridenţa unui „ţipăt flămînd şi ascuţit" subliniază prin contrast „liniştea adîncă" a peisajului. Epitetul personificator „codrii *adormiţi*", metafora cu sugestii de mister hieratic „deşertul înalt şi plin de lumină al văilor adînci", epitetele ornate „seninu–i *albastru* şi *limpede*", creează unde lirice, al căror consens este imobilitatea priveliştii în infinitatea ei cosmică.

Arşiţa pustiitoare cuprinde întreaga fire la amiază. Tehnica acumulărilor de expresii superlative ale căldurii toride este de mare efect, impresia fiind de incendiu cosmic: „soarele îşi acoperise faţa cu un zăbranic"; „soarele avea discul său alb de lumină topită"; „De prin adîncul văilor, de peste înălţimea coamelor codrului, de pe întinderea scînteietoare a smidurilor înflorite, valuri străvezii de aburi se ridicau..."

Căderea nopţii este prevestită de semne şi o dată cu ea este prevestită furtuna. În culisele nemărginite ale lumii pare a se pregăti o scenă înfricoşătoare. Vederea este cutremurată de misterul cosmic: „În schimb însă de sub marginile... de jur împrejur (...)";

Scanned with OKEN Scanner

„imense negre urdii de fantome uriaşe urcau (...)"; „un tunet" „răscoli clocotitor nemărginirile"; „O puternică suflare de vînt... nesfîrşitul umbros al depărtărilor". Treptat, imaginile vizuale fac loc celor auditive, înfăţişînd „simfonia înfricoşată a frămîntării şi a uzbuciumului universal". Impresia de descătuşare a unor energii uriaşe se obţine prin densitatea metaforică şi prin tehnica aglomerării unor verbe de mişcare: „Viforul şuiera, ... spulberate", „Fierbeau văzduhurile... ale tunetelor", „urletul rostogolirii clocotitoare a şuvoaielor pămîntului". Domină dinamismul covîrşitor al unei naturi care parcă ar oferi reversul tabloului încremenit din prima parte a descrierii.

Principalul procedeu artistic folosit de Calistrat Hogaş este hiperbola. Tendinţa de dilatare excesivă a lumii obiective se poate observa aproape în fiecare paragraf al textului. Epitetele – redate prin adjective cu valoare de superlativ („sclipirile neîntrerupte şi orbitoare", „întunecimi fioroase"...), comparaţiile ramificate excesiv („cădeau asurzitoare prin întuneric, ca nişte..."), personificările („întinderile oarbe tremurau...") şi mai ales trimiterile mitologice (furtuna evocînd lupta titanilor de la începuturile lumii) creează un relief stilistic asemănător celui epopeic. De aceea s–a vorbit despre „homerismul" lui Calistrat Hogaş.

Prin acelaşi procedeu al contrastelor, autorul oferă, după desfăşurarea giganticelor lupte cereşti, imaginea unei naturi originare. „Firea întreagă mi se păru atunci... rouă curată(...)"; „iar sub căldura soarelui.... strălucitor". Înfiorează prospeţimea naturii, soarele, florile multicolore, roua, ierburile „subţiri şi mlădioase", totul părînd abia născut, abia ivit din mîna Creatorului, ca printr–un miracol. Asistăm parcă la facerea lumii după urgia distrugătoare a furtunii. Sînt revendicate sensuri mitologice. Numai în marile mituri ale creaţiei, forţe contrare ale universului se confruntă, spre a birui lumina şi viaţa. Puterea de regenerare a naturii are virtuţi poematice. Fraza însăşi „sună" ca un poem. Scriitorul, aflat înăuntrul peisajului, vede grandios şi ascultă cu auz hipersensibil simfonia naturii. Întreaga mişcare a acesteia are loc pe parcursul unei zile, ca în tragedia clasică, a cărei acţiune trebuia să se desfăşoare numai în 24 de ore. Această concentrare, această unitate de timp este necesară pentru a marca dramatismul spectacolului naturii, trăirea intensă a emoţiilor generate de el. Timpul descrierii este imperfectul, ceea ce sugerează atemporalitatea, indiferenţa naturii faţă de timpul omului. Subordonatele temporale se află în poziţie iniţială, căci mişcările cosmice determină mişcările omului în univers; „Cînd mă deşteptai a doua zi (...) soarele (...)"; „Iar a doua zi cînd mă deşteptai (...) soarele însufleţea (...)".

Arta gradării şi poematicul, viziunea grandioasă şi descoperirea misterului cosmic în înfăţişările multiple ale firii le vom repera mai tîrziu în literatura română. (**D. B.**)

Mihai Eminescu: MAI AM UN SINGUR DOR

Sentimentul profund uman pe care îl transmite, simplitatea rostirii poetice, muzicalitatea versurilor au făcut ca *Mai am un singur dor* să se situeze printre cele mai populare, mai cunoscute, mai apreciate poezii ale lui Eminescu, alături, probabil, de *Revedere, Pe lîngă plopii fără soţ, Şi dacă..., La steaua* şi, desigur, *Luceafărul*. Ceea ce nu înseamnă că, citite, recitate, chiar cîntate, asemenea poezii, intrate definitiv în conştiinţa generaţiilor de iubitori ai universului poetic eminescian, sînt şi înţelese cum se cuvine.

„Elegia testamentară" *Mai am un singur dor* cunoaşte un număr impresionant de peste patruzeci de variante (forme poetice diverse elaborate în procesul de definitivare a versiunii finale, desăvîrşite) din care patru au fost publicate, în timpul vieţii poetului, în ediţia Maiorescu din 1883. Eminescu a lucrat cu migala lui binecunoscută mai mult de cinci ani la perfecţionarea acestei poezii, căutînd, cum spunea el însuşi în poezia *Criticilor mei*, „cuvîntul ce exprimă adevărul", conştient că o creaţie poetică de calitate nu se realizează „Înşirînd cuvinte goale / Ce din coadă au să sune", mai ales atunci „cînd inima–ţi frămîntă / Doruri vii şi patimi multe".

Este de observat că versul de început al celor patru variante publicate, care dă şi titlul poeziei pe care o comentăm, cuprinde, direct sau metaforic, în trei cazuri, ideea de *moarte*: „De–oi *adormi* curînd", „Nu voi *mormînt* bogat", „Iar cînd *voi fi pămînt*", în timp ce în varianta de bază (*Mai am un singur dor*) accentul se mută pe ideea de dorinţă unică, singulară, de durere, de aspiraţie, de speranţă – sensuri conţinute toate în cuvîntul *dor*.

O bună parte din imaginarul eminescian, din universul poeziei „poetului nepereche" este concentrată în versurile acestui poem. *Seara, moartea, marea, somnul, codrul* apar chiar în prima strofă, grupîndu–se în două serii: *seară–moarte–somn*, pe de o parte, *mare–codru–*(întinsele)*ape–*(tinere)*ramuri*, pe de altă parte. Aceeaşi distribuţie lexico–semantică se poate constata şi în strofa următoare: extincţia, sfîrşitul, moartea în *plîngă–toamna–*(frunzişul)*veşted* plus, mai departe, *„Al serii rece vînt"* şi natura veşnică ocrotitoare, protectoare în *izvoare–luna–brad–tei*. Între aceşti doi poli se consumă întreaga tensiune lirică a poemului.

Poetul marilor viziuni cosmogonice, imaginînd începutul universului, dar şi sfîrşitul acestuia, stingerea, moartea lumilor create în timpuri imemoriale, Eminescu tratează aici tema morţii din perspectiva individului, a omului „pribeag", rătăcitor, efemer pe acest pămînt. Se vede aici oboseala unei experienţe zbuciumate, pentru care sfîrşitul, moartea ar însemna o alinare, regăsirea *liniştii* de

Scanned with OKEN Scanner

mult pierdute. De aceea, chiar fastul înmormîntării („flamuri", „sicriu bogat") i se pare de prisos, ca şi expresia omenească a durerii exprimate prin bocet („Şi nime–n urma mea / Nu–mi plîngă la creştet").

Cînd G. Ibrăileanu considera că „*Mai am un singur dor* este *Mioriţa* lui Eminescu" avea în vedere, desigur, faptul că, aflaţi într–o situaţie existenţială similară, în faţa morţii dorite sau a morţii posibile, poetul şi ciobanul mioritic lasă prin testament, „cu limbă de moarte" cum se spune, ca locul lor de îngropăciune să fie în mijlocul naturii, în sînul naturii–mamă. Aceasta, elemente ale ei, preiau funcţiile personajelor şi obiectelor specifice ceremonialului funebru: bocitoarele sînt înlocuite de toamnă, rugată „glas să dea/ Frunzişului veşted"; lumînările, făcliile sînt substituite de astrul nopţii: „Alunece luna / Prin vîrfuri lungi de brad"; clopotul rămîne pe seama vîntului: „Pătrunză talanga / Al serii rece vînt"; rostul ţărînii, al pămîntului care acoperă sicriul este luat de „teiul sfînt" rugat să–şi „scuture creanga". În fine, moartea înseamnă o regresiune în timp, o întoarcere la începuturi sau în vremile pline de bucurii, de satisfacţii: „M–or troieni cu drag / Aduceri aminte" şi o contopire, o regăsire şi o împăcare cu natura cosmică: „Luceferi... / Fiindu–mi prieteni / O să–mi zîmbească iar".

Pămîntul şi apa se întîlnesc într–un acord final, grav, profund, neliniştit, căci doritul „somn lin" de la „marginea mării" înconjurat de „liniştea serii" va fi tulburat de „al mării aspru cînt" care „geme de patimi". Reîntors în ţărînă, omul se regăseşte pe sine într–o tristă solitudine: „Ci eu voi fi pămînt / În singurătate–mi".

Acelaşi G. Ibrăileanu considera *Mai am un singur dor* „cea mai duioasă, mai răscolitoare elegie din toată lirica noastră cultă". Deşi pe parcursul ei apar orizonturile luminoase ale împăcării omului cu natura – „liniştea serii", „întinsele ape", „cer senin", „tinere ramuri", „teiul sfînt", „luceferi... prieteni" în sensul unei armonii universale care alungă temerile, neliniştile, spaimele, tonalitatea generală a poeziei este gravă, apăsătoare, de o covîrşitoare tristeţe, elementele aceleiaşi naturi („frunzişul-veşted", „al serii rece vînt", „al mării aspru vînt") contrabalansînd puternic aspiraţia spre linişte şi seninătate a poetului. (N. C.)

Alexandru Vlahuţă: ŢARA. POPORUL

Ţara. Poporul de Alexandru Vlahuţă face parte din *România pitorească*, despre care Dumitru Micu scrie că este „un atlas geografic comentat, traversat de o caldă iubire de ţară." Textul este un reportaj literar, cu scăderile şi virtuţile genului. Vlahuţă selectează metodic, în dorinţa de a oferi o imagine completă a univer-

sului național – repere istorice, peisaje, elemente de civilizație și cultură. Fragmentul se prezintă azi mai ales ca o lecție de patriotism. Didacticismul expunerii nu întunecă însă calitățile unei descrieri nuanțate și evocatoare.

Textul debutează cu afirmarea orgolioasă a originii nobile a poporului român, coborîtor din „legionarii biruitori" și din „uriașii învinși". Partea finală a primei secvențe sintetizează în fraze limpezi și insistente esența istoriei noastre milenare: rezistența la *vijeliile* vremurilor, ilustrată poetic prin comparația: „Ca trestia ne-am îndoit sub vînt – dar nu ne-am rupt".

Ideea jertfei se conturează în pasajul următor; a jertfei pentru un tărîm dăruit cu „frumusețI și bogății", înnobilat prin „fapte măreț și înălțătoare". Scriitorul citează în acest sens cuvintele lui Ștefan, devenit simbol al gloriei străbune.

În secvența a doua, interesul scriitorului se deplasează din planul istoric în cel geografic. În aceeași manieră de sinteză poetică, Alexandru Vlahuță descrie un perimetru geografic reprezentativ pentru varietatea și splendoarea peisajului românesc. Stăruind asupra apelor, autorul descoperă panorama feerică a fertilității: „rîuri frumoase, dătătoare de viață, și nenumărate pîraie se despletesc, în cărări de argint". Cîmpia Ialomiței aduce ținutului un farmec straniu. Triplul epitet „tăcută, netedă, uscată" ca și metafora „vast ostrov însetat", nuanțînd culoarea stilistică, introduc o notă de mister geologic. Bărăganul e un „deșert larg" ce „visează" ape. Farmecul lanurilor și bălăriilor, deasupra cărora, în „undele aerului" se zămislesc din visul pămîntului însetat năluciri („apa morților") este de natură să sustragă o zonă aridă unei simple condiționări geografice, învăluind-o într-un fel de fantastic, parcă un spirit al locurilor ar însufleți-o.

Ca orice reporter, Vlahuță e captivat de dinamica peisajului și de actualitate. Sensibil la ideea progresului, el îl percepe în drumuri și cetăți moderne („orașele-nfloritoare"), în industrie. Fraza se încarcă de substantive ilustrative ale evoluției rapide: „șosele netede, pietruite și linii ferate, înșirînd pe firele lor orașe-nfloritoare și sutele de fabrici, ce scot la lumină bogățiile țării". Evoluția spirituală e măsurată de creșterea capitalei, căreia entuziasmul reportericesc îi alătură, spre o lămuritoare comparare, „fotografia" cea mai veche: locul unde-și păștea turmele Bucur. Efectul de contrast între turma de oi și „altarele luminii" susține ideea de progres prin învățămînt și cultură. *Centrul* capitalei este în chip simbolic Universitatea – „palat" avîndu-și începutul în „sărăcăcioasele chilii" ale luminătorului Lazăr. *Poetul*, *Eroul* și *Apostolul*, ale căror statui veghează suișul neamului, sînt „Eliade, Mihai Viteazu și Gheorghe Lazăr", straja plămădirii civilizației românești.

Partea a doua a textului justifică cel de-al doilea termen din titlu: *Poporul*. – „cea mai aleasă și mai mîndră-ntre podoabele țării". Portretul acestuia se constituie din cuvintele simple și esențiale: „suflet larg, nespus de duios", „marea lui putere de muncă, de

Scanned with OKEN Scanner

luptă şi de răbdare", „mintea lui trează", „inima lui caldă", „pururea tînăr", „pururea mîndru", desemnînd suma virtuţilor omeneşti. Exclamaţia retorică ce încheie acest portret („Unde-ar fi ajuns el astăzi, dac-ar fi fost lăsat în pace!..." e mereu actuală şi închide în ea zbuciumul multor conştiinţe româneşti. Demnitatea în suferinţă şi statornicia, toate darurile sale cereşti au făcut din popor ziditorul întregii naţiuni. E vorba de oameni simpli, de ţărani. O concepţie identică a dictat versuri de sfioasă închinare în faţa ţăranilor, din partea unor mari artişti, ca Octavian Goga sau Tudor Arghezi.

Dubla metaforă din Jules Michelet pune în valoare ideea suferinţei necurmate, care a şlefuit ca pe o piatră rară sufletul românesc.

Epitetul „divină" referitor la blîndeţea chipului de ţăran exprimă puterea de înălţare sufletească prin suferinţă pe care o primesc cei aleşi, autorul introducînd astfel următoarea verigă a textului: durerea s-a prefăcut la acest popor în frumuseţe. Din jalea seculară au izvorît cîntecele, au crescut pajiştile creaţiei populare. Scriitorul nu le enumeră, ci alege, în spiritul evocării sale sentimentale, numai cîntecul de leagăn şi bocetul, poezia şoptită la cele două capete ale firului vieţii pe pămînt: naşterea şi moartea.

Ultimele rînduri din *Ţara. Poporul* sînt concluzive – un *quod erat demonstrandum* – al acestor pagini, un memento pentru fiii de azi ai patriei. Sentimentul mîndriei naţionale consfinţeşte torentul afectiv precum flamura o victorie: „într-o ţară aşa de frumoasă, c-un trecut aşa de glorios, în mijlocul unui popor atît de deştept, cum să nu fie o adevărată religie iubirea de patrie şi cum să nu-ţi ridici fruntea, ca falnicii strămoşi de odinioară, mîndru că poţi spune: «Sînt român!»". **(D. B.)**

Alexandru Davila: VLAICU-VODĂ

Amplă construcţie dramatică, alcătuită, după toate regulile genului, din cinci acte, aducînd în scenă un mare număr de personaje care se grupează şi se regrupează în cupluri sau în tabere, ostile sau prietene, drama *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila reconstituie un moment tensionat din trecutul îndepărtat al Ţărilor Române, din perioada constituirii şi consolidării statelor feudale româneşti.

Scrisă şi reprezentată pe scenă în anul 1902, piesa lui Alexandru Davila se înscrie ca o reuşită a dramaturgiei istorice româneşti, venind în continuarea unor realizări valoroase precum *Răzvan şi Vidra* (1868) de B. P. Hasdeu şi *Despot Vodă* (1879) de V. Alecsandri, cu care se înrudeşte prin *tema* tratată (*istoria naţională*) şi prin faptul că este scrisă *în versuri*..

Scanned with OKEN Scanner

Acţiunea se petrece, după cum precizează autorul, „pe la 1370, la Curtea de Argeş“, opunînd pe domnul de drept al Ţării Româneşti, Vlaicu, mamei sale vitrege, Doamna Clara. Femeie voluntară şi abilă, aceasta încearcă, prin intrigi şi uneltiri, să submineze autoritatea domnitorului, să impună catolicismul unui popor ortodox prin naştere, să aservească, astfel, ţara intereselor regelui maghiar. Procedînd cu mult tact, disimulîndu-şi sentimentele şi ascunzîndu-şi intenţiile, sprijinindu-se pe o mînă de oameni credincioşi şi legînd alianţe cu domnii ortodocşi de la sud de Dunăre, Vlaicu-Vodă dejoacă planurile Doamnei Clara, recîştigă încrederea boierilor munteni, alungă pe solul unguresc din ţară, restituie autoritatea pămîntenilor atît în Valahia cît şi în Moldova.

Dar, fiind o *dramă*, o specie, deci, a genului dramatic, toată această „poveste“ se realizează prin mijlocirea *dialogului*, personajele autoprezentîndu-se şi autodefinindu-se prin spusele şi prin faptele lor. Piesa de teatru trăieşte prin *personajele* sale, autorul fiind adesea ascuns în replicile zise de acestea sau în indicaţiile scenice, care fac parte, şi ele, din text.

În dramă, ca şi în *tragedie* sau chiar în *comedie* (alte specii ale genului dramatic), acţiunea are un curs ascendent, atingînd, la un moment dat, punctul culminant care lasă loc deznodămîntului. Actul al cincilea reprezintă această parte a operei literare pe care o analizăm şi ar fi un exerciţiu interesant să încercăm să reconstituim întreaga desfăşurare a dramei *Vlaicu-Vodă* din partea sa finală.

Dragomir, spătarul, cel care purta spada domnitorului şi avea comanda armatei, îl înştiinţează pe Vodă că solul (trimisul) maghiar Kaliany s-a predat şi că adversarii voievodului „duc la rîndul lor povara / Lanţurilor făurite pentru noi de Doamna Clara“. Arogant, baronul Kaliany face uz de imunităţile sale diplomatice, dar Vlaicu-Vodă transformă acest avantaj într-un dezavantaj, trimiţîndu-l să străbată singur ţara, pînă la hotare: „Singur vei pleca, căci singur eşti sub pavăza soliei“. Domnitorul afirmă aici, încă o dată, ideea independenţei ţării: „Tu la Ludovic vei merge; îi vei spune craiului / Că n-a fost – şi nu e – Vodă Vlad vasalul lui.“ E interesant de observat că Alexandru Davila pune în gura lui Vlaicu vorbele pe care Eminescu i le atribuie, într-o altă împrejurare, lui Mircea cel Bătrîn, nimeni altul decît Mircea... cel tînăr, la data cînd se desfăşoară această piesă: „De-o vrea pace, pace fie; iar de-o vrea război, să-i spui...“

Scena a cincea aduce faţă în faţă pe cele două personaje centrale ale piesei – Vlaicu şi Doamna Clara, caractere puternice, dure, aprige: „Sîntem două inimi crunte / Noi, şi-aceleaşi gînduri negre ni se zugrăvesc pe frunte“. Urii imense, pe care Doamna Clara o dă acum pe faţă („te urăsc, da, te urăsc!“), Vlaicu îi opune dragostea lucidă de ţară: „Sfînt se face orice mijloc pentru-a ţării apărare“, spune el într-un loc, şi mai departe: „Eu mă fac călău, de e vorba neamul a mi-l izbăvi!“

Al treilea cuplu de personaje apare acum în scenă, lui Vlaicu

Scanned with OKEN Scanner

opunîndu-i-se Mircea care, iertat o dată de Vodă pentru încercarea de a-l ucide, nu suportă ideea că Anca, sora domnitorului, pe care Mircea o iubeşte cu disperare, va deveni, prin voinţa lui Vlaicu, soţia lui Simon Stareţ, craiul sîrbesc. Orbit de patimă, Mircea vrea să-l omoare pe domn, dar Român Grue, credinciosul acestuia, îl salvează cu preţul propriei sale vieţi. Jertfa lui Grue îi prilejuieşte lui Vlaicu-Vodă un lung *monolog* în care aduce un cald elogiu poporului, celor mulţi, „singurul statornic rezem ce-am avut în ţara mea", pe de o parte, şi pune în cumpănă măreţia iubirii de moşie, de ţară, de neam cu dragostea omenească a lui Mircea pentru Anca. Din declamaţia lui patetică rezultă un patriotism veritabil, compasiune pentru durerile ţării, lupta necurmată „pentru lege", „pentru nume", glorificarea celor mulţi şi neştiuţi care au apărat, cu preţul vieţii, aceste valori eterne (credinţa, renumele), „mucenicii noştri, muritori întru credinţă", „ucenicii biruinţei amînate-atîtea ori".

Iertîndu-l, încă o dată, pe Mircea şi făcîndu-şi-l om de încredere, în locul lui Grue, domnitorul dezvăluie încă o calitate – mărinimia, capacitatea de a ierta – care îl ridică cu o treaptă mai sus în ochii poporului, în faţa căruia reafirmă, cu tărie, crezul întregii sale politici: respectul tradiţiei, credinţa creştină ortodoxă, legătura dintre domn şi popor: „Drag norodul meu! / Ţine datina străbună / şi credinţa-n Dumnezeu! / E nemernic cine-o uită! Datina e legătura / Sfîntă dintre domn şi tine...".

S-ar putea ca patetismul, retorismul, discursivitatea unor astfel de lungi tirade, imperfecţiunile versului, naivitatea unor rezolvări dramatice să nu mai fie pe gustul cititorului tînăr de astăzi. Dar, „oricum ar fi, *Vlaicu-Vodă* rămîne realizarea cea mai fericită a formulei de teatru istoric şi naţional, pentru care două generaţii şi-au împreunat sforţările" (Al. Ciorănescu). (N. C.)

George Coşbuc: VARA

Coşbuc avea „simţul sublimului cosmic" şi „uneori i se întîmpla să-i surprindă măreţia direct", observă G. Călinescu, citînd, pentru confirmare, prima strofă din poezia *Vara*.

Distingem în această poezie de maturitate artistică a poetului două părţi ce se constituie într-un adevărat imn adus naturii, frumuseţii ei plenare. Prima parte e un pastel, iar cea de a doua cuprinde elemente de meditaţie. Ceea ce le unifică este sentimentul de optimism, de jubilaţie şi extaz în faţa desăvîrşirii naturii.

În prima strofă se oferă privirii o perspectivă panoramică. Dominantă este imensitatea albastră a cerului: „sălbatică splendoare", „zări albastre", „imens senin", „văzduhul". Ceahlăul apare ca un

Scanned with OKEN Scanner

reper al măreţiei peisajului. Metafora personificatoare „Vedeam Ceahlăul la apus, /... / Un uriaş cu fruntea–n soare“ introduce nota de sublim, căci muntele, „Un uriaş“, atinge cu fruntea însuşi soarele, creatorul splendorilor cosmice.

Trei elemente participă la realizarea privelştii: vastitatea, lumina şi cîntecul. Însăşi ideea de privelişte nemărginită implică luminozitatea, care permite ochiului să cuprindă claritatea depărtărilor: „Departe–n zări albastre dus“. „Norul“ nu face decît să accentueze, printr–un blînd contrast, azurul imaculat, introducînd totodată un abur de mister celest: „Şi ca o taină călătoare, / Un nor cu muntele vecin / Plutea–ntr–acest imens senin“. Verbele la imperfectul indicativului se află pe primul loc în rostirea extatică, indicînd preponderenţa elementului vizual: „priveam“, „vedeam“, „plutea“. Imperfectul contribuie la crearea impresiei de contemplare neîntreruptă şi de stabilitate a universului contemplat. Culoarea dominantă este azurul strălucitor, iar fundalul sonor – cîntecul paradisiac al păsărilor; totul părînd o revărsare sonoră de albastru sclipitor.

Coborînd spre pămînt, privirea descoperă dimensiunea orizontală a peisajului. În strofa a doua, tabloul este dominat de mişcare. O umanitate, pe care am putea–o numi „solară“, îl însufleţeşte. Feciori şi fete unduiesc în bătaia vîntului, sub soare şi cu soarele în suflet. Se produce o fuziune între elementul uman şi cel natural, vegetal, evidentă în comparaţia: „Iar spicele jucau în vînt, / Ca–n horă dup–un vesel cînt / Copilele cu blonde plete, / Cînd saltă largul lor vestmînt. /“

Verbele sînt numeroase, transcriind mişcarea tumultuoasă şi graţioasă în acelaşi timp a întregii firi: „jucau“, „saltă“, „cîntau“, „juca“ (repetat), „fugeau“, „zburau“. Jocul şi cîntecul sînt expresia cea mai directă a bucuriei, a exuberanţei. Sentimentele par născute de însăşi lumina solară. Aurul ei domină privelişte: galbenul spicelor coapte, blondele plete, sclipirile din ochi („Juca viaţa–n ochii lor“). Albul („Miei albi“) şi cenuşiul suav („grauri suri“) sînt, de asemenea, tonuri luminoase. Pentru a sugera bucuria frenetică a întregului pămînt, fiinţele apar în grupuri mari: feciori şi fete cîntînd „în cor“, miei albi, grauri „în cete“. Gingaşii miei, apropiaţi de linia pămîntului, sau plutitorii grauri, pe cerul fără pată, par a prinde în rama mişcării lor grupuri de tineri ale căror glasuri se unesc, în vreme ce vîntul desăvîrşeşte imaginea, unduind spicele şi pletele.

Pe drept cuvînt afirma G. Ibrăileanu că *Vara* este triumful soarelui în poezia lui Coşbuc şi în poezia românească. Soarele, sursa primordială a vieţii, înseamnă lumină şi căldură pe care le descoperim în peisajul coşbucian, atît de sintetic realizat. Lumina şi căldura apar nu numai în expresie propie, ci şi figurată în acest anotimp suveran al anului, cînd cerul este albastru, roadele se coc, sufletele se înseninează şi inimile se înfierbîntă de bucuria de a trăi.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima strofă pare o expresie directă a atitudinii contemplative a poetului. Ea începe cu o invocaţie adresată naturii însăşi: „Cît de frumoasă te-ai gătit, / Naturo, tu! Ca o virgină..." În directă corelaţie cu umanitatea înfăţişată anterior, natura nu poate fi decît o splendidă *divinitate tînără*. Această strofă condensează la maximum lirismul întregului text. Personificarea se face prin însăşi exprimarea sentimentelor faţă de natură: „umblet *drag*", „chip *iubit!*". Atributele sale sînt: *tinereţea* şi *puritatea* desăvîrşită (evidente în comparaţia „Ca o virgină"), *sacralitatea*, care stîrneşte veneraţia poetului („suflarea ta divină"), *forţa creatoare*, dătătoare de viaţă. Ultima parte a strofei a treia conţine atitudinea poetului în faţa vieţii şi a morţii, exprimată nu în termeni teoretici, ci definind o stare sufletească. Moartea este înţeleasă conform concepţiei tradiţionale a poporului român, ca o integrare în natura, văzută, în acest caz, ca o permanenţă a luminii solare. „Mormîntul", ale cărui atribute convenţionale sînt frigul şi întunericul, devine, printr-o completă răsturnare a viziunii tragice despre moarte, un loc de căldură şi lumină. Ultimele versuri, care cuprind aceşti termeni, implică antinomia de mai sus şi reprezintă stindardul de biruinţă asupra morţii, înălţat de poetul adorator al Soarelui.

Nu apare în *Vara* – cum observa şi Ibrăileanu – o formulare explicită, în termeni filosofici, a concepţiei lui Coşbuc despre viaţă, ci o expunere implicită. Esenţa existenţei este de a putea comunica plenar cu marele univers, de a te simţi o parte a lui, ceea ce duce la anularea neantului, a morţii. Viaţa însemnă pentru Coşbuc optimism, vitalitate şi mai ales puterea de a iubi frumuseţea firii pînă la contopirea cu ea. „Lacrimile" poetului sînt de bucurie, de recunoştinţă. *Vara* este o „Odă a bucuriei" închinată Naturii. **(D. B.)**

Gala Galaction: LA VULTURI!

Literatura lui Gala Galaction a fost influenţată de adeziunea la creştinism (o religie pentru el mai mult universală decît ortodoxă), convertire profundă, care l-a determinat să se facă preot, iar umanismul confesional şi moralismul structural al scriitorului au imprimat multor creaţii ale sale un caracter uşor demonstrativ, prin accentuarea mesajului. În scrierile inspirate de mişcările antiotomane stăruie o anumită exemplaritate a personajelor şi o simbolistică vizibilă, care nu prejudiciază însă esteticul, pentru că tema luptei pentru libertate le validează.

La Vulturi! s-a bucurat de bune comentarii. Încercăm să oferim cîteva consideraţii suplimentare.

Acţiunea nuvelei poate fi datată exact: 1821, anul mişcării revoluţionare a lui Tudor Vladimirescu. Textul face trimiteri sur-

Scanned with OKEN Scanner

prinzător de precise, deşi uneori discrete, la desfăşurarea evenimentelor istorice. În ianuarie, murind domnitorul Alexandru Şuţu, Tudor socoteşte că momentul e potrivit pentru a începe răscoala. Pe Dănilă, protagonist al nuvelei, „l–a ajuns într–o zi vestea că Alexandru Şuţu a murit, că Tudor Vladimirescu zguduie Oltenia şi că a împrăştiat pretutindeni strigare". Dănilă trimite pe ginerele său, Păun Ozun, împreună cu zece tovarăşi să se alăture domnului Tudor „pe la sfîrşitul lui ghenarie". În „strigare" (proclamaţie) „era vorba de feluritele şi preaştiutele nedreptăţi îndurate de ţară, despre vlădicii şi boierii cei răi, despre grecii haini şi despre uşurarea birurilor apăsătoare". Într–adevăr, la început, mişcarea a avut un caracter mai mult social decît naţional. La 21 martie, Tudor intră cu fală în Bucureşti, apoi, împreună cu noul divan, trimitea sultanului „jalbă", prin care se cerea încetarea domniilor fanariote. Moş Dănilă explică Agripinei: „Tudor şi Păun stau şi stăpînesc în Bucureşti. Boierii pămînteni s–au dat cu Tudor (...) Această ştire era destul de veche şi Dănilă o spunea Agripinei încă o dată, la începutul lui mai, supărat şi mîhnit în inimă–i că veştile cele mari pe care le aştepta nu mai veneau deloc. Muntele se învălui *o lună întreagă* (s. n.) în neguri şi în ploi putrede; potecile se prefăcură în şuvoaie, iar din satele de pe vale nu se mai auzi nimic". Retrăgîndu–se din Bucureşti la jumătatea lui mai, Tudor e trădat şi tăiat în bucăţi lîngă Tîrgovişte, iar eteriştii înfrînţi definitiv la Drăgăşani. Acestea sînt evenimentele din luna „cu ploi putrede"; potopul care acoperă potecile devine simbol al catastrofei, al înecării speranţelor. Natura dă semn oamenilor izolaţi în creierii munţilor. Presimţirea lui Dănilă că „viteazul oltean" intrînd în Bucureşti „pare că intrase într–un mormînt" se dovedeşte exactă. Cînd descoperă moartea nepotului, sfîşiat de vulturi, Dănilă contemplă cu vederea sa lăuntrică dezastrul, privind întîi spre Tîrgovişte, apoi spre Drăgăşani. Sosirea turcilor nu–i dezvăluise cu atîta forţă precum moartea copilului, nenorocirea unui popor. Presimţirea năpraznică e confirmată de istorie, pe care Dănilă o *vede* de pe *culme*. Tudor fusese sfîşiat de duşmani precum nevinovatul prunc de „vulturi".

Scena istoriei este îndepărtată şi nevăzută, dar evenimentele determină tragicile întîmplări ale oamenilor de sub culmile Scripetelui. Scriitorul preferă prezentării directe a eroismului românesc o reprezentare simbolică.

Este o formă de umanizare a evenimentelor unui neam, desfăcute de solemnitatea bătăliilor şi proiectate în cotidian. Istoria cea mare se reflectă în destinul unei familii, al unei femei, al unui bătrîn, al unui copil. Lipsa de eroicitate convenţională se exprimă prin situarea bărbaţilor, a luptătorilor, în fundal şi prin dramatizarea unui episod ai cărui protagonişti sînt o mamă, copiii ei, bătrînul tată şi bunic. Singurul care moare în această derulare narativă e un prunc, o victimă absolută. Aceasta se leagă de felul în care au pierit conacele şi gospodăriile lui Dănilă, călcate de urgia

Scanned with OKEN Scanner

năvălirilor străine „precum *fierul plugului* trece prin inima *muşuroiului de furnici*“ (s. n.). Victimizarea personajelor confruntate cu o forţă nimicitoare, disproporţionată, conferă întîmplărilor măreţia unei tragedii, în care acţionează forţa destinului. Ca o ironie tragică apare şi moartea lui Păunaş, după ce deznădăjduita mamă ajunsese în pragul nebuniei pentru a-şi salva copiii; sfîşierea lui Păunaş, în ordinea imediată a faptelor, adică în afara determinărilor simbolice, este imprevizibilă şi întîmplătoare.

Forma de eroicitate aleasă de autor este aceea a rezistenţei şi în acest sens devine revelatoare biografia lui moş Dănilă şi episodul dramatic al suirii muntelui de către Agripina. Actul ei de extrem devotament matern, firesc oricărei mame, devine eroic prin situarea în circumstanţe limită. Dar eroismul matern ar fi funcţionat identic şi dacă ar fi fost determinat de o altă cauză decît invazia turcilor, de o calamitate naturală, de pildă. El este acelaşi în orice timp istoric. Faptele Agripinei capătă o largă valoare reprezentativă graţie artei scriitorului de a sublinia racordul la contextul istoric şi la antecedentele lui. Materia narativă este astfel organizată, încît toate sensurile posibile să se strîngă într-un fascicol de semnificaţii, depăşind particularul, concretul întîmplării şi deznodămîntului ei, pentru a permite lectura unor mesaje privind valorile eterne ale poporului român. Să urmărim această tehnică a orientării spre simbol.

Nuvela are o extinsă parte expozitivă, pregătitoare, în cadrul căreia deosebim cîteva secvenţe: spaţiul natural în care vieţuieşte comunitatea dintre culmile scripetelui, ca într-un *cuib de vulturi*, existenţa tradiţională a obştii păstoreşti, marcată în prezentul naraţiunii de implicarea ei în mişcarea lui Tudor şi biografia bătrînului staroste Dănilă, iniţiatorul acestei participări.

Primele două secvenţe sînt descriptive, iar a treia narativă. Se cuvine să observăm că unitatea tuturor planurilor nuvelei e dată de relaţia de rudenie. Dănilă, Păun Ozun, ginerele lui, Agripina, fiica lui, Păunaş, nepotul cel mai iubit al bătrînului; în final apare dintre ciobani fratele lui Păun Ozun, Dragomir. În luminile simbolice ale textului întreaga comunitate pare o singură familie, iar aceasta un întreg popor, unit prin legăturile de sînge ale suferinţei şi luptei.

Fixarea în prezentul narativ a obşteştii aşezări creează premisele intrigii (lipsesc bărbaţii) şi introduce vibraţii simbolice în subtext.

Decorul natural e alcătuit din *stînci*, un element de sugerare a stabilităţii şi a rezistenţei, a asprimii semeţe („tot oameni hotărîţi şi aspri, neştiutori de dor şi de păreri de rău“ sînt cei de la munte); o altă parte constitutivă este de esenţă dinamică – *apa* –, semn al mişcării, a cărei sinuozitate e permanent subliniată, simbol al zbuciumului unor existenţe aflate mereu sub capriciul vremurilor; în sfîrşit, a treia componentă a spaţiului e imaterială – *lumina* –, în care îşi scaldă aripile vulturii. Lumina este şi simbol al lumino-

Scanned with OKEN Scanner

zităţii unor fiinţe a căror viaţă reflectă valorile cele mai de sus ale existenţei umane (aşa cum se înţelege din metafora: „în această fîntînă dintre munţi, plină de chipul şi de aleanul soarelui"), dar şi un răstimp de vreme bună, de viaţă senină printre „ploi, trăznete şi şuvoaie". Culmile par „o cunună de securi", undele apei sînt „oţelite", „cuibul de vulturi" e *clădit* chiar de munte; aşezarea nu e un loc pentru oameni ci pentru păsările văzduhului. Existenţa la o asemenea altitudine presupune caractere şi destine ieşite din comun. Metaforele şi comparaţiile, întreaga procedură stilistică descoperă intenţia autorului de a figura un spaţiu de o sălbăticie măreaţă şi strivitoare. Funcţia simbolică a naturii e ambivalentă; ea poate semnifica oţelirea, fortificarea unor caractere, dar şi regatul unor forţe mai puternice decît voinţa omenească.

Titlul absoarbe în precizarea spaţială exclamativă (*La Vulturi!*) sensul de umanitate înaltă suportînd adversităţi pe măsură, o lume comparabilă cu grandoarea nobilă a vulturilor, dar şi confruntată cu despotismul sorţii (care ia chipul barbarei invazii străine), sugerat de aceleaşi imperiale zburătoare ale infinitului celest.

După o succintă descriere a îndeletnicirilor păstoreşti şi a plecării celor zece cu Păun Ozun spre oştirea pandurilor, este introdusă istoria lui Dănilă, cea de a treia secvenţă expozitivă, povestea unei vieţi exemplare, mult răzbită de suferinţă, care anticipează dramatismul din episodul Agripinei (există o permanentă corespondenţă între planuri). Întîmplările lui Dănilă sînt distribuite pe patru ecrane retrospective, încadrate unul în altul; trecutul îndepărtat, cînd Dănilă e silit a se ridica pe „deal" ca să vadă cum focul mistuie avutul său; următorul, în care bătrînul îşi întemeiază viaţa de cioban, al treilea, în care Dănilă trimite luptători în oastea lui Tudor, şi al patrulea, în care, îngrijorat el însuşi, încearcă să potolească temerile Agripinei. Acestor episoade le corespund treptele gramaticale ale trecutului indicativ: mai mult ca perfectul, perfectul compus, imperfectul. Apropierea de *prezent* e mediată de intervenţia stilului direct.

Partea a doua a nuvelei cuprinde mişcarea epică propriu-zisă şi are ca personaj central pe Agripina, iar ca motive simbolice muntele şi apa Iablanicioarei. Îngrozită de strigătul care sparge tăcerea, pacea adîncă a amiezii însorite, Agripina îşi părăseşte îndeletnicirile domestice şi, fugind disperată, îşi tîrăşte copiii, cu eforturi inimaginabile, pînă în poiana din apropierea stînei tatălui ei; apoi merge să-i înştiinţeze pe ciobani şi se prăbuşeşte „ca o capră sfîşiată de lupi". Cei doi copii, Vlad şi Măriuca, izbutesc să parcurgă fără ajutorul mamei lor ultima parte a drumului, dar mezinul, ascuns de aceasta într-o căpiţă din poiană, va fi sfîşiat de vulturi. Sugestii anticipative există şi în acest episod. Copiii mai mari ai Agripinei se jucau lîngă „şuvoiul Iablanicioarei", care, „după ce se învîrtea şi *se zvîrcolea* sus (...) cobora *frîngîndu-şi din piatră în piatră* şi *zdrobind* cu vuiet de fiecare piatră pare că nu apă, ci bulgări de zăpadă". Femeia vede „*gurile de secure* ale Scripetelui

Scanned with OKEN Scanner

muşcînd din cerul albastru" (s. n.) şi aude „mugetul unui viţel *despărţit de maică-sa*" (s. n.). Propoziţiile principale, scurte, juxtapuse şi împletirea stilului indirect cu cel direct şi indirect liber sînt mijloacele de expresie mai importante prin care se realizează impresia de panică, de goană disperată, de istovire şi tenacitate. Pieptul Agripinei „smăcinat ca şi şuvoiul de alături" e comparaţia inaugurală a prezentării drumului femeii, pe marginea apei, mereu însoţind pe fugari cu „vuietul", „vîjîitul", „zgomotul şi pocniturile" ei, cu „spumele", cu „omătul ce fierbea la-nodurile" ei. Abia la sfîrşitul ascensiunii, „lablanicioara de-abia se mai auzea". Se stabileşte uşor analogia între clocotul sufletesc al omului şi clocotul apei, între zvîrcolirile lichide şi zbaterea istovitoare a fiinţei omeneşti. Pîrîul de munte e ca un *cor al naturii* într-o *tragedie*, vuietul ei însoţeşte *actele* dramatice ale ascensiunii. Efecte *scenice* produce şi tăcerea. Liniştea iniţială e dărîmată de strigătul deznădăjduit şi de pocnetul pistoalelor, dar revine după calvarul urcării muntelui, în poiana cu stoguri de fîn în care Agripina îl adăposteşte pe mezin, pentru ca „o linişte împărătească" să pregătească efectul de contrast al priveliştii „scutecelor însîngerate". Liniştea exterioară, fundal contrastant al strigătelor tragice, e sporită în pragul deznodămîntului de tăcerea fiinţei înspăimîntate în care jalea va răsuna mai adînc („Gînduri – Gînduri – nori şi corbi").

Mişcarea ascensională a Agripinei este evident simbolică şi femeia o execută pînă la limita destrămării făpturii sale. Agripina acţionează, apoi gîndeşte, apoi suferă animalic. Prin compararea cu „o vită lovită între coarne", scriitorul trece de la analiza conştiinţei zbuciumate a eroinei la analiza naturii biologice a stărilor ei; ochii, gîtlejul, gîndurile topite, creierii, sîngele, pieptul, bătăile inimii, vinele picioarelor, sînul sînt elemente ale dispersării fiinţei. Fiziologia torturii provocate de sete şi de epuizare, marcate prin imagini figurate ale incandescenţei, e prezentată gradat, ca şi reacţiile anterioare acesteia. Percepţiile devin confuze, simţurile înregistrează deformat; universul nu mai apare separat ci se identifică halucinant cu fiinţa extenuată. Metafora şi comparaţia devin hiperbolice şi înregistrează această contopire cu realitatea exterioară prin transfer din interior spre exterior („*copacii dimprejur* zvîcneau şi începeau să se facă roşii") şi invers („*în pieptul ei* ardea toată pădurea şi bătăile inimii erau bolovani încinşi, care săreau din loc în loc şi o izbeau în coaste").

Cele două personaje ilustrează tema în modalităţi diferite: prin acumulare de scene retrospective şi prin dublarea finalului, Dănilă; printr-un şir de episoade dinamice puternic dramatizate, Agripina. Drumul lui Dănilă este în timp, drumul Agripinei se desfăşoară în spaţiu, dar capătul ambelor drumuri este [illegible]şi în plan simbolic: înălţimile pure, culmea muntelui. Cele două personaje au aceeaşi fibră sufletească: tărie de caracter, puterea de a nu se supune împrejurărilor, de a nu renunţa, de a nu se cruţa. Aceeaşi dîrzenie şi energie vitală le caracterizează. Fiecare îşi duce povara pînă la ca-

Scanned with OKEN Scanner

pătul puterilor (Agripina pînă cade „ca o capră sfîşiată", Dănilă „se simte înjungheat în inimă").

Dănilă este însă personajul principal al proiecţiei simbolice. El e „moş", om de optzeci de ani, prin urmare plin de experienţă şi înţelepciune, trecut prin „fierul" suferinţei şi amărăciunii, care purifică şi întăresc sufletul. Tăria sa apare în energia cu care îşi reface gospodăria, în forţa lui de regenerare. E om ce cunoaşte „rostul", adică străvechea rînduială, ordinea nestrămutată a lumii vechi şi temeinicia, perseverenţa în muncă, împotrivirea la tot ce ar putea strica statornicia. Retras în munţi, bătrînul va trăi la „înălţimea" sufletului său; e o urcare simbolică şi o întoarcere la vechi forme de viaţă, liberă şi rodnică; e un recurs la rezistenţa pe care o asigură *tradiţia*.. „Moş" înseamnă şi „strămoş", iar Dănilă este întemeietorul unui neam mare, „întins pe cîţiva munţi". Datoria de a lăsa urmaşi e sacră la vechile popoare, cum este şi al nostru, care au importante valori de transmis. În acest sens trebuie înţeleasă şi dragostea pentru Păunaş. Dănilă are statura unui patriarh: „a crescut în turme şi în argaţi, a însurat, a măritat şi şi-a întins pe cîţiva munţi neamul şi întîietatea", „rostuind pe ciobani şi mîngîindu-şi bătrîneţile cu un ceaslov bisericesc". Prosperitatea e semnul stabilităţii, al permanenţei. Un astfel de întemeietor are trebuinţă de vorbire cu Dumnezeu şi de priceperea tainelor din cărţile sfinte. Mai ales pentru că este şi staroste, conducător, mentor al poporului. În chip firesc, el nu trăieşte pentru sine, nici în egoism familial, ci pentru un ideal al tuturor românilor. Fiinţă contemplativă, ca toţi păstorii, el este în acelaşi timp un om de acţiune chiar la bătrîneţe. Bătrînul nu-şi pierde firea în restrişte, ci buciumă ca în balade şi porneşte călare, amintind de Dan şi Ursan ai lui Alecsandri. I-a crescut pe ai săi ca pe nişte luptători.

Cînd înţelege că o soartă neînduplecată urmăreşte pe români, el se adresează lui Dumnezeu, cerînd încetarea suferinţei, ca orice vechi conducător care se roagă pentru poporul său. Cu capul descoperit în faţa morţii nepotului şi în faţa nenorocirii neamului românesc, avînd suflet curat şi pustiit de jale, bătrînul acuză o nedreptate de deasupra celor omeneşti. Din ruga lui Dănilă se înalţă un nerostit „de ce?", întrebare cutremurătoare care a străbătut secolele pînă în zilele noastre.

Dănilă plînge pentru moartea pruncului, pentru neizbînda pandurilor, pentru suferinţele trecute şi viitoare ale românilor, dar şi din această disperată neînţelegere. „Relele întîmplări", „răbdarea" şi „plîngerea" lui Dănilă ni-l amintesc pe biblicul Iov.

„Dreptul" Dănilă nu poate pricepe pedeapsa nedreaptă şi sufletul lui se răzvrăteşte.

Dincolo de deznodămîntul nuvelei, naratorul izbuteşte să deschidă finalul spre semnificaţii mai cuprinzătoare asupra istoriei noastre, implicînd capacitatea de reflecţie a cititorului.

Într-un text cu deschideri simbolice expresia artistică este foar-

Scanned with OKEN Scanner

te supravegheată. Aşa cum s–a observat, stilul e căutat, cizelat, de o discretă arhaicitate, e evocator şi plastic.

Luaţi *Biblia* şi citiţi din *Vechiul Testament*, *Cartea lui Iov*, cel puţin primele pagini (trei capitole) ale unei *întîmplări* care a tulburat atîtea mari conştiinţe de mii de ani. Încercaţi să aflaţi din ce motiv am invocat numele acestui personaj biblic în legătură cu Dănilă al lui Gala Galaction. (D. B.)

Mihail Sadoveanu: NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR

Romanul *Neamul Şoimăreştilor*, se încadrează în formula consacrată a evocării istorice româneşti, dar o şi depăşeşte. Acţiunea se desfăşoară în secolul al XVII–lea, în ţinutul Orheiului. Tudor Şoimaru, eroul principal, este un model al oşteanului, reprezentînd o vîrstă eroică a istoriei, aceea a cavalerismului medieval, în care gloria se cîştigă prin vitejie şi loialitate în slujba unui senior sau suveran. Literatura universală a eternizat un astfel de erou în romanele de aventuri inspirate din istorie. Sînt cunoscute mai ales cele scrise de Alexandre Dumas, pline de întîmplări, neprevăzut, fapte de arme sau intrigi sentimentale, derulate furtunos, eroii urmărind un ideal. Ei sînt întotdeaun frumoşi şi tineri. Apartenenţa lui Tudor la un asemenea tip literar se revelă mai ales în prietenia sa cu Simeon Bîrnovă şi Cantemir–Bei, – cerc al calităţilor desăvîrşite: înţelepciune, bărbăţie, neînfricare, curaj moral, devotament şi adîncime a sentimentelor. Aventura eroică şi sentimentală complică drumul eroului, producînd zbucium lăuntric şi situaţii aparent fără ieşire. Acest lucru se întîmplă şi în romanul sadovenian.

Cele două aventuri se ciocnesc în momentul în care Tudor, pornit spre satul natal, întîlneşte pe Magda Orheianu, pe care, salvînd–o din mîinile răpitorilor ei, o aşează ca stăpînă a sufletului său, pînă atunci numai războinic. În manual sînt reproduse capitolele al XIII–lea *(Crucea răzeşilor)*, al XXXV–lea *(Morţii poruncesc celor vii)* şi al XXXVI–lea *(Orice istorisire are un sfîrşit)*. Este o foarte bună selecţie, deoarece toate trei oferă elevului, neobişnuit cu suprafeţele narative mari, cheia descifrării evoluţiei personajului. În capitolul al XIII–lea, Tudor descoperă satul natal. Întîlnirea cu satul îi dezvăluie personajului adevărata sa identitate şi rostul său în lume. Descoperirea de sine reprezintă un moment crucial în existenţa oricărui om, indiferent de spaţiu şi timp. În cazul lui Tudor aceeastă revelaţie, a legăturilor strînse cu neamul, cu obîrşia lui, îi schimbă pentru totdeauna existenţa, el devenind un luptător pentru drepturile răzeşilor, pentru libertatea, pămîntul şi demnitatea lor. Cele două capitole cuprind întîmplările cele mai

Scanned with OKEN Scanner

importante din întreaga desfăşurare a romanului. Sînt acele întîmplări esenţiale care definesc adevărata fiinţă a omului care le străbate. Aşezate alături, capitolele par succesive, deoarece în construcţia romanului ele surprind fiecare clipa decisivă a transformării eroului. Prima fază din capitolul al XIII–lea dezvăluie iluminarea fulgerătoare a eroului: „Cînd Tudor intră în satul strămoşilor lui, la Şoimăreşti, parcă i se luă un văl de pe frunte". E o întîmplare secretă, tainică, purtînd parcă pecetea miracolului. Puterea aproape magică a acestui sat ridică *vălul* aparenţelor, personajul părăsind tot ceea ce fusese înşelător în viaţa sa. Pentru prima dată el *vede* adevărul, i se descoperă cine este: unul dintre Şoimăreşti. Tudor pare a se trezi dintr–o beţie (Toată noaptea stătuse ca ameţit...). Este un fel de dimineaţă simbolică, căci reprezintă *trezirea* lui Tudor la o altă realitate („Acum, vîntul dimineţii îl deştepta încet – încet"). Imaginea fetei Orheianului, care se aşezase între el şi satul strămoşilor lui dispare şi Tudor îşi regăseşte amintirile. Întorcîndu–se în timp, personajul se regăseşte în adevăratul său destin pe care întîmplarea i–l deviase. Cuvintele „acesta–i satul meu" au valoarea unei recunoaşteri a stirpei. Cantemir–bei, fără nevoia spaţiului unic, a statorniciei, şi cu ochiul străinului care înregistrează numai uniformitatea, reacţionază firesc: „e un sat ca oricare altul...".

Tudor repetă că e satul său, subliniind pentru prieteni solemnitatea momentului: „şi nu l–am văzut de douăzeci de ani". Prin felul în care privesc aceeaşi realitate, cei trei se vor despărţi. Autorul anticipează acest moment. Cu înţeleaptă ironie, tovarăşul lui Tudor îi aminteşte eroului propria nestatornicie, ca argument al neîncrederii în puterea omului de a–şi stăpîni soarta. Tudor pornise „aprig" şi nu voia să–şi vadă satul decît în goana calului – „să se întoarcă cu calul aburind încă de fuga dusului". El intenţiona de fapt să–şi vadă satul ca pe oricare altul. Tudor găseşte însă centrul spre care aleargă orice existenţă omenească, centru pentru el al întregului univers. Semn al unei maturităţi fulgerătoare, el păstrează taina acestei descoperiri, preţuindu–i valoarea: „dar taina o ascunse în fundul sufletului său ca pe un lucru scump". Tudor e convins că a ajuns la izvoarele vieţii neamului, a cărui tradiţie o regăseşte în sufletul său: biserica, cimitirul, casa în care se născuse, însemne ale unui timp neclinit de la începutul lumii. Vibranta lumină de tărîm ideal îl confundă cu un rai pămîntesc. Lumina, cîntecul păsării, pacea („un grangur cînta în pacea satului, în lumina dimineţii") descoperă eroului solidaritatea dintre om şi cosmos. Descoperirea satului făcută de autor obiectivează impresiile personajului. Satul cu „casele mari acoperite cu stuf, case curate răzăşeşti" e mărginit de poala pădurii şi de apa Răutului, de vii în care „se ridicau" „nuci mari", de o natură ocrotitoare şi darnică, umanizată printr–o îndelungată alianţă cu omul. Pribeagul Şoimaru soseşte în zi de sărbătoare, duminica, cînd de la biserica albă se aude „duruirea melodioasă a toacei", blîndă dezvăluire a armoniei

Scanned with OKEN Scanner

divine pe care o resipră acest loc binecuvîntat. Tudor îşi face cruce după învăţătura veche a uncheşului, retrăind bucuria credinţei simple, care–i redă toată inocenţa copilăriei şi–l restituie neamului. Abia acum descalecă, adică se opreşte din drumul pribegiei. Pătrunderea în teritoriul care l–a născut se face progresiv. După ce privelişteа şi timpul liturgic îl învăluie pe erou, el este îmbrăţişat de oameni, cuprins în iubirea lor. Procesiunea acestora e pecetluită de o ordine veche de cînd lumea. Trec, precum într–o ceremonie, femei, fete, răzăşi, în veşminte pline de culoare şi cu ţinuta demnă a sentimntului liturgic. Cei trei tovarăşi merg „pe cărarea din marginea drumului", în vreme ce oamenii satului „apucară pe poteca bisericii". Tudor se află încă în *marginea* acestei lumi proaspăt regăsite. Asprimea lumii răzăşeşti, urmare a vieţii de luptă şi chin, descoperă încordarea de a rezista urgiilor devastatoare. Vatamanul e *cărunt*, cu *obrazul brăzdat*, Moş Mihu are *ochii ascuţiţi şi aspri*, *glas îndesat*, *aspru*, vorbeşte *scurt*, are *barba scurtă şi ţăpoasă*. Numele şi chipul, purtate pe pămînturi străine, îl redau pe Tudor neamului. El simte „o căldură necunoscută" – sentimentul nou al rudeniei – intrînd în bucuria şi în jalea obştii, care îl aşează în descendenţa lui Ionaşcu şi îi redă locul în acea comunitate a lor. Îmbrăţişările sînt însoţite de „cîntecul" clopotelor ca la o pomenire a morţilor. În armonia clopotelor se rostesc nume care amintesc de sfinţii din calendar: Gavril, Ion, Vasile, Neculai, Dumitru, Matei, Mihai. Unele nume se repetă Vasile, Neculai, Şoimaru, indiciu al unităţii şi al continuităţii neamului răzăşesc. Pronumele nehotărîte: *unii, unul, alţii* sugerează anonimatul identităţii comune, care–l absoarbe şi pe Tudor. Acest neam centrat, stabil în spaţiu, e confirmat în statornicia lui şi în timpul istoric dizolvat pentru moment în timp mitic: ei sînt cei care luptaseră pentru moşie şi dobîndiseră pămînt pe vremurile lui Ştefan–Vodă cel Bătrîn. Porecla domnitorului a cărui slujire a ţării coincide cu vîrsta de aur a Moldovei, arată apropierea de epoca sa. Supranumele dat voievodului îl desemnează ca un fel de strămoş al tuturor moldovenilor, ca un bătrîn întemeietor. Ştefan a înnobilat neamul Şoimăreştilor, un neam al vîrstei eroice instaurate de domn.

Următorul moment al regăsirii: condus de bătrînul Mihu, cel care–i dezvăluie lui Tudor întîmplările tainice pentru a–l întoarce cu faţa către adevăr, Şoimaru pătrunde în cimitir, spre a cunoaşte mormîntul tatălui său, Ionaşcu. „Clopotele bisericii tăcură" ca într–o reculegere în acest alt sat, al umbrelor. Mormîntul e o mărturie a rănii nevindecate din trupul obştii răzăşeşti şi în faţa crucii de piatră – document „de granit" – toţi înghenunchează, din recunoştinţă şi pentru a nu uita patima ce l–a răpus pe Ionaşcu. Bătrînul „strigă" cu glasul durerii, dar „la ureche", fiindcă transmite o taină: datoria lui Tudor de a–şi răzbuna părintele, „ucis de buzdugan mişelesc", pentru că s–a ridicat pentru „drepturile şi ocinele" strămoşeşti. Clopotele dau sugestia unei asistenţe divine a integrării lui Tudor Şoimaru în epopeea luptei pentru dreptate şi

pămînt. Bătrînul ridică vălul timpului, spulberă uitarea care–l orbise pe erou, arată chipul înstrăinării lui: spulberarea casei părinteşti analogă spulberării familiei „duse de valuri şi vînturi". Tudor are viziunea tatălui său, „a oşteanului mort", în timp ce purtătorul buzduganului mişelesc, ce i–a „despoiat" de pămînturi, umilindu–i, „se îngraşă şi rîde nepedepsit". Îndemnul nerostit al bătrînului e cuprins întreg în aceste vorbe. Moş Mihu nu doreşte să–i poruncească lui Tudor, cu toate că ar fi avut dreptul să o facă, ci vrea ca Şoimaru însuşi să–şi regăsească demnitatea şi datoria faţă de tatăl său, adică să redevină fiul Ionaşcului. Înţelegînd că între el şi iubita sa Magda se află sîngele lui Ionaşcu, Tudor rămîne „ca fulgerat". În aceast fel autorul declanşează intriga care va susţine arborescenţa epică a întregului roman. Conflictul dintre sentimente şi datoria sacră este de sorginte romantică, iar la Sadoveanu el se rezolvă printr–o sfîşiere sufletească purificatoare, ce smulge pe erou din vraja amăgirilor, aşezîndu–l lucid în faţa unor adevăruri şi a unor valori superioare. Din acest moment al dezvăluirii adevărului începe regăsirea de sine a eroului. Drumul înapoi spre neamul său va mai avea multe ocolişuri. Tudor va fi pus în lanţuri în Polonia, întîmplare simbolizînd neputinţa şi micimea lui printre străini, dezlipit de pămîntul şi de satul străbun. Întors la Şoimăreşti, el caută calea cea mai dreaptă a răzbunării.

Capitolul al XXXV–lea se intitulează *Morţii poruncesc celor vii*. El se racordează la capitolul al XIII–lea printru–un paralelism semnificativ. Pare o continuare a acestuia, deşi eroul nu mai purta icoana Magdei, ci venea de pe drumuri tainice şi avusese în noaptea precedentă „sfat cu ostaşii lui", „la fîntîna lui Grozav" (reper de baladă voinicească). Dar îl întîmpină aceeaşi duminică a satului, acelaşi soare blînd sub care se desfăşoară rînduiala străveche a liturgiei, parcă aceeaşi înaintea căreia îşi regăsise după douăzeci de ani pe Şoimăreştii lui. Maturizarea lui Tudor, „liniştea" cu care va acţiona sînt subliniate de prozator şi dau o gradaţie momentelor de suspans. Tudor îl judecă pe Orheianu după legea nescrisă a pămîntului: „Ai ucis: ţi–a venit ceasul pedepsei". Laconismul acuzei şi al sentinţei demonstrează că nu e vorba de o răzbunare oarbă, furtunoasă, ci de o împlinire a unei justiţii aflate mai presus de oameni şi întîmplări. Tudor capătă mai ales acum profil de erou baladesc, de purtător al dreptăţii celor mulţi. Ca în baladă, binele şi răul se confruntă prin contraste tari, între alb şi negru. Stroie Orheianu apare ca venetic, boier, străin, călare pe un cal leşesc, însoţit de mazurii cu altfel de chipuri decît oamenii pămîntului, plin de trufie, provocator în ipocrita lui mărinimie, înstrăinat de tot ce este omenesc. Mînia dreaptă a lui Tudor izbucneşte ca o stihie a naturii, ca o forţă a pămîntului neîmblînzită (turbat ca fiara). El înspăimîntă pe mazuri numai cu strigătul său: „răcni aşa de cumplit, încît mazurii, înfricoşaţi, smuciră frîiele şi se năpustiră pe poartă". Un astfel de strigăt este în balade proba vitejiei absolute (îl aflăm de pildă în ciclul *Novăceştilor*). Deznodămîntul cum-

plitei întîmplări este legendar. Tudor, urmat de răzeşi, purifică prin foc pămîntul întinat de ticăloşia Orheianului şi îl ară pentru a şterge orice amintire. Este pedeapsa risipirii în vînt pe care o vor cunoaşte şi supravieţuitorii, Magda şi soţul ei, deoarece nu altceva înseamnă pribegia acelora prin lumea largă.

Epilogul romanului – *Orice istorisire are un sfîrşit* – modifică perspectiva narativă. Autorul se distanţează de istorisirile sale aşezîndu-le, închizîndu-le într-o Carte. El se declară urmaşul acelor oameni de demult şi purtătorul durerii lor, făcînd ca ficţiunea să pătrundă conştiinţa cititorului, precum întîmplările adevărate şi să-i dezvăluie aceeaşi înrudire cu strămoşii îndepărtaţi. Pentru că Şoimăreştii sînt neamurile noastre de demult şi din jertfa lor s-a păstrat ţara, pămîntul la fel de însorit şi binecuvîntat, gura de rai care este „liniştea unei prisăci", locul consacrat al pioasei aduceri aminte. (D. B.)

Octavian Goga: **PLUGARII**

„El reprezenta voinţa de viaţă a unei colectivităţi, graiul devenit expresie a unei provincii sfîşiate şi prinse într-o acţiune străină de idealurile ei. Poetul activist avea misiunea să cheme la ordine, răscolind sensibilitatea etnică, s-o întreţie, în vederea faptelor istovitoare. Glasul «pătimirii» sunase grav şi definitiv în primul volum de *Poezii*" – scria Pompiliu Constantinescu (în *Studii şi cronici literare*, Editura Minerva, 1981, p. 102), legînd creaţia lui Octavian Goga de tragedia Ardealului şi subliniind *misiunea* pe care şi-a asumat-o poetul de la primul volum de versuri.

Poezia *Plugarii*, atît de mult şi sîrguincios interpretată de elevi în sensul oprimării clasei ţărăneşti, nu începe cu imagini ale suferinţei „plugarilor", ci ale suferinţei poetului; vocea lirică aparţine chiar unui *poet*: „al vostru-i plînsul *strunei* mele", „al meu e *cîntul*". El dă glas însă durerii tuturor, strînsă în inima lui, durerii unui întreg popor lipsit de „noroc" („Norocul nostru-al tuturora"), sperînd o reîntoarcere a dreptăţii pentru acest neam. Oboseala şi jalea lui îşi găsesc alinare în scînteirea speranţei răsărite numai în universul, copleşitor prin suferinţă şi frumuseţe, al ţăranilor, numiţi „plugari", cum se ştie, ca semn al legăturii lor cu pămîntul.

Întreaga poezie este o tînguire, ceea ce în folclor s-ar numi *doină*, iar în literatura cultă, *elegie*. Pulsează în text comuniunea durerii poetului cu suferinţa plugarilor, martiri ai gliei, unică speranţă a renaşterii întregului neam. În unele credinţe religioase, apare un trimis al divinităţii care trebuie să aducă mîntuirea, salvarea poporului; acest trimis se numeşte Mesia. Întrucît Goga înţelege că plugarii au darul şi misiunea de a mîntui, adică de a salva,

neamul românesc, rolul lor este mesianic; din acest motiv s–a vorbit despre *mesianismul* poeziei lui Goga. Cei care din voinţă divină au de îndeplinit o misiune pe acest pămînt sînt supranumiţi „aleşi“ (aleşi de Dumnezeu). Ţăranii lui Goga sînt astfel de „aleşi“ – „cei mai buni copii ai firii“, dar prin contrast, în acelaşi spirit al vechilor credinţe, ei suportă durerea întregii lumi. Înfrăţit cu ei în durere, poetul plînge suferinţa comună: „*Al vostru*–i plînsul strunei *mele*“; dar plînsul *strunei* (poezia) e plîns „neputincios“, e „cîntare în pustie“ a jalei. Cei ce vor răzbuna înrobirea poporului sînt numai plugarii. Poetul realizează un portret colectiv al acestora, văzîndu–i ca receptacol de haruri (daruri divine) cereşti pentru a revela adevărul că ei sînt „aleşii“. Îi vede înfrăţiţi cu marele univers, cu *cerul*, a cărui *sfîntă seninătate* o poartă în ochi (oglindă a sufletului), cu *pămîntul* – cu „milostiva glie“, a cărei „floare“ şi „frunză“ îi recunosc drept *fraţi* (fraţi buni ai frunzelor din codru; / Copii ai mîndrei bolţi albastre“). Ei au capacitatea de a renaşte ca însăşi natura: „E primăvară pe cîmpie, / Şi–n ochiul vostru–i primăvară.“ Natura e văzută animist, aşa cum o priveau oamenii în primele timpuri ale lumii, adică însufleţită, personificată.

„În pacea serilor de toamnă“ „bordeiaşul de paie“ se umple de strălucirea minunilor din basme, Cosînzeana, craii şi zînele bălaie coboară numai la ei. Imaginile asociate ale cosmosului, de o nesfîrşită puritate şi frăgezime, sclipirile feerice ale poveştilor fantastice, destoinicia şi vitalitatea lor de fraţi ai codrului, demnitatea şi libertatea spiritului lor de „copii ai mîndrei bolţi albastre“ dramatizează şi mai intens, prin contrast, nedreapta existenţă istovitoare. Dar însăşi „roua suferinţei“ care le înnobilează chipul îi ridică deasupra durerii lui. Ei, cei mai vrednici, suferă precum urmaşii lui Crist, „sfinţind“ ţara.

Spre deosebire de *poet*, care „plînge“, durerea ţăranilor e mută. Plînsul strunei nu poate mîntui, în vreme ce din „pacea obidirii“, mult mai adîncă, şi nesfîrşită ca marea, va izbucni apocaliptic „viforul înfricoşat“ al dreptăţii, izbînda, gloria binemeritată a neamului.

Esenţe tematice precum supliciul obştii ţărăneşti, virtuţile ei morale, fraternizarea cu natura, suavitatea şi bogăţia creaţiei populare ca expresie a sufletului sensibil al plugarului, nu sînt deloc noi; le aflăm la mulţi poeţi. Trebuie să sesizăm ceea ce este unic în poezia lui Goga, cu adevărat un mare poet român şi patriot ardelean (născut la Răşinari, lîngă Sibiu).

În ţinutul liric al lui Octavian Goga sufletul ţăranului se găseşte într–o suferinţă necurmată, mai curînd blîndă, molcomă, precum un jar acoperit, dar care umbreşte întregul univers. Şi „codrii verzi“ şi „fluturii“ şi apele şi cerul, totul este contaminat de „jale“. Goga vede în ţăran numai „un om al pămîntului“, numai „jalea“ acestuia.

Oare nu există în lumea satului şi aspectul sărbătoresc, coşbucian sau chiar voioşia, cam prea îngroşată, e drept, a seninului

Alecsandri? Desigur, Alecsandri înfrumuseţează exagerat satul, îl idealizează. Dar nu iubeau şi aceşti poeţi poporul, ori nu sufereau pentru el? „Sînt suflet din sufletul neamului meu" – scria Coşbuc. Viaţa ţăranului nu e o permanentă petrecere, dar bănuim că nici un chin nesfîrşit nu poate fi. Există, deci, un anumit mod de a privi şi înţelege, de a selecta o realitate şi acesta se numeşte *viziune*. Viziunea lui Goga e sumbră. De ce este mai multă tristeţe şi atît de apăsătoare la acest poet? E o întrebare dificilă. Toată poezia lui Octavian Goga e foarte dificilă şi acest lucru ne determină să apelăm la marii specialişti în literatură. G. Călinescu observa că e la mijloc „un inefabil de origine metafizică"; ar fi vorba mai mult decît de o nedreptate socială şi politică, de o tristeţe adîncă de popor vechi, bătrîn, „îmbătrînit în experienţa crudă a vieţii". Aceasta nu înseamnă că nu există cauze istorice şi imediate, ci lărgeşte doar înţelegerea poeziei ardeleanului, poezie care seamănă cu o litanie, cu o rugăciune a unui suflet într–adevăr rupt din străvechimea neamului şi îndurerat de soarta acestui popor fără noroc.

A doua trăsătură distinctă în cazul liricii lui Goga e mesianismul ei, ce o apropie de gîndirea religioasă, de credinţa în forţe de deasupra omului, în puterea divină ce rostuieşte destinul unui popor. Amintim ataşamentul poetului pentru practicile rituale strămoşeşti, pentru atmosfera ortodoxă, care, în Ardealul atîta vreme rupt de ţară, reprezentau sprijinul cel mai înalt al obştii româneşti. Există în toată lirica sa despre lumea satului o recurenţă (revenire) a termenilor religioşi; o remarcăm şi în *Plugarii*: altarul, mila cerului, roua suferinţei care stîrneşte cîntul în pustie, pacea obidirii, „înfricoşatul vifor / Al vremilor răzbunătoare" („Ziua judecăţii" este un motiv creştin, numai că la Goga nu îl înţelegem ca judecată a lumii, ci ca aşezare pe tron a dreptăţii pentru neamul românesc.) Sînt ecouri ale textelor cu caracter sacru.

Revelatoriu în acelaşi sens e şi faptul că nu omul îşi deschide sufletul spre natură, ci parcă natura îi *înfiază* pe ţărani: *copii* ai boltei, blînd tainele *vi* le desface, milostiva glie (glia–mamă), frunza *vă* cunoaşte, floarea *vă* ştie.

Fiinţa plugarilor, creată din cele mai pure esenţe ale universului, desăvîrşită prin muncă şi suferinţă, acoperită cu urzeala de „lacrimi şi sudoare", poate *vedea* o altă realitate, una a miracolelor, a perfecţiunii. Trebuinţa de frumuseţe şi de dreptate absolută este a tuturor, dar pe acestea le văd numai cei care le merită, numai pe ei îi vizitează Cosînzeana, de aceea doar ei sînt creatorii poveştilor. Artistul e şi el un „ales" al cerului. Plugarii dobîndesc şi acest dar, care le împodobeşte spiritul.

Ultima strofă pune în paralel cele două existenţe: a poetului şi a ţăranilor, paralelă care taie textul în două jumătăţi; prin pronume se stabileşte o relaţie de divergenţă şi de convergenţă în mod simultan: al meu, a mea – lacrima, jalea şi a voastră – pacea obidirii. Suferinţa comună dăruieşte unuia tînguire, celorlalţi „pace". E o trăsătură definitorie a robilor gliei această smerenie în suferinţă.

Ei sînt oameni care îndură pînă la moarte pentru că într–o zi se va dezvălui cu glorie adevărul şi dreptatea lor. Aceasta se numeşte atitudine martirică şi constituie un comportament propriu sfinţilor. Plugarul nu îndură doar pentru sine, ci pentru salvarea tuturor: „Norocul nostru–al tuturora". Suferinţa lor e rodnică.

După cum se poate constata şi Octavian Goga idealizează pe ţăran. (D. B.)

V. Voiculescu: IMN MUNCII

Poezia *Imn muncii* este un cîntec de laudă adus puterii creatoare a omului, capacităţii sale de a transforma universul şi de a se transforma pe sine însuşi prin aceasta.

Încă din prima strofă poetul formulează o antiteză între *Muncă* şi *Ruină*. Prin *Ruină* se înţelege inactivitatea, delăsarea, abdicarea de la cea mai înaltă îndatorire a omului – munca.

În concepţia lui Voiculescu, munca constituie sensul suprem al vieţii. Poetul personifică noţiunile, scriind cu literă mare cuvinte ca „Ruină", „Muncă", „Vitejie", „Unealtă", „Taină", „Lege", „Omul", „Universul". Acestea apar ca nişte personaje alegorice. Viziunea poetului este antropomorfică, semn al unor trăiri interioare intense, patetice.

Voiculescu „dramatizează" relaţia dintre om şi lume şi descoperă principiul ordonator unic, munca creatoare nu numai de bunuri materiale, ci şi de sensuri superioare ale vieţii. Munca este singurul mod de cunoaştere a universului, de cucerire a lui, omul apărînd în imaginaţia poetului ca un cruciat ce ia în stăpînire o împărăţie. Munca este, deci, un act eroic şi, ca orice eroism, presupune sacrificii: sudoarea, efortul, trudnic, uneori, „Lacrimile" şi „sîngele" – adică suferinţa şi jertfa, nu capătă adevăratul lor preţ decît prin sudoarea muncii.

Totodată, munca este şi singura posibilitate de descătuşare a gîndirii creatoare. Ea face să rodească pămîntul, dar şi „creierul". Din muncă se naşte „Visarea".

Strofa a cincea conţine ideea foarte preţioasă că munca face posibilă solidaritatea umană. Există o relaţie directă între „mîna care ţine ciocanul" şi „inima de frate".

Solidarizarea se face în demnitate, speranţă şi mai ales iubire. Munca dezvoltă cele mai înalte simţăminte umane. Ea înnobilează pe om. Între dorinţa de creaţie a fiinţei umane şi obiectul muncii se află „Unealta". Aceasta este ca o armă într–o luptă încordată a omului ce va ieşi triumfător. Sînt semnificative sugestiile metaforelor care trimit la imaginea eroismului miraculos al basmelor. „Ciocanul" este „buzduganul zvîrlit spre biruinţă". Puterea crea-

toare a muncii şi elanul celui care mînuieşte unealta apar aproape supranaturale.

Numai prin muncă poate fi învins timpul, cel mai mare adversar al omului.

Scurgerea neîntreruptă a timpului nu poate fi disociată de moarte.

Munca însă este ţărmul sigur pe care „Omul" găseşte nemurirea. Munca este cea dintîi „Taină" şi „Lege" a omenirii.

Taină, căci virtuţiile sale sînt nebănuite, uriaşe, fără margini. „Lege", fiindcă nimeni nu o poate ignora, viaţa însăşi fiind guvernată de muncă. Datorită atotputerniciei muncii, lumea întreagă îi apare poetului ca un „vast Atelier", matcă a creaţiei, spaţiu organizat şi prolific.

Penultima strofă cuprinde imaginea alegorică a muncii ca stăpînă a întregului cosmos: „Cu braţu-i stăpîneşte peste Pămînt şi-n Cer". Perspectiva se lărgeşte spre infinit, construcţia hiperbolică întăreşte impresia de apoteoză.

În finalul poeziei, V. Voiculescu pare a concentra într-un mod şi mai limpede întregul mesaj al imnului său: munca l-a umanizat pe om, i-a deschis căile perfecţiunii, l-a înnobilat, transformîndu-i condiţia mizeră într-un triumf absolut, în sfîrşit, l-a aşezat stăpîn pe „Univers".

Imaginea glorioasă a muncii ducînd „Pe umerii-i atletici" „Universul" este simbolică.

Metafora, personificarea şi simbolul susţin arhitectura stilistică.

Imn muncii nu este o poemă lucrată în filigran. Ea respiră mai puţin prin vers, ci impresionează prin suflul viziunii. **(D. B.)**

George Topîrceanu: RAPSODII DE TOAMNĂ

Intitulîndu-şi unele dintre poezii *rapsodii* (vezi, de ex., *Rapsodii de primăvară*, *Rapsodii de vară*, *Rapsodii de toamnă*), G. Topîrceanu impune, de la început, cititorului atent, cultivat, o convenţie. Pentru că rapsodia este creaţia unor rapsozi (gr. *rhapsodos*), poeţi-cîntăreţi care recitau, în cetăţile antice, lungi fragmente narative, legate între ele printr-un fir epic, printr-o intrigă eroică şi printr-un erou central. Stilul rapsodic presupune amploare, gesticulaţie largă, solemnitate, avînt eroic.

Or, dacă avem în vedere *Rapsodii de toamnă* constatăm că lumea care le populează aparţine universului mărunt, „gîze", „flori întîrziate", păsări şi plante care trăiesc emoţia mereu repetată a sosirii toamnei. Este adevărat că poetul are un remarcabil simţ dramatic, cele cinci părţi ale poemului constituindu-se în cinci ta-

Scanned with OKEN Scanner

blouri sau scene în care personaje diverse intră, îşi debitează replica şi dispar, colorînd atmosfera şi întreţinînd *suspens*–ul pînă în final.

La început totul nu este decît „o veste" care „a făcut senzaţie", „un zvon", „altă veste stranie", încă incerte („cică", „spun"), dar suficiente pentru a stîrni neliniştea: „Toţi ciulinii pe cărare / Fug cuprinşi de panică", frunzele pornesc în „bejanie".

În scena a doua, vietăţile se strîng într–un fel de adunare, cu vorbitori importanţi („un lăstun, în frac"), cu un public divers („broscoii din răstoacă", „lişiţele", „cocostîrcii"), cu un alt orator amuzant („Un ţînţar nervos şi foarte / Slab de constituţie"), cu forţele de menţinere a ordinei aflate la datorie („...un erete / Poliţai din naştere"). Atmosfera tensionată provoacă şi victime: „O păstaie de sulcină / A făcut explozie". Decorul şi personajele se schimbă în scena a treia, dominată de eleganţa unor flori (dalia, petuniile) şi de neliniştea altora (floarea–soarelui) şi a gîzelor (gărgăriţă, molie, greier). Scena se încheie, din nou, cu o „poantă": Bărbatul gărgăriţei este găsit „mort de inaniţie", iar ea pleacă „să anunţe / Cazul la poliţie". Într–un alt colţ din natură, buruienile încearcă să scape de la pieire alegînd calea pocăinţei, a călugăriei, în timp ce „rumenele lobode" aleg calea unei vieţi mai libertine, spre indignarea mătrăgunei care îl delegă pe brusture „Să le spuie–n faţă una / Care să le usture". Aici, „poanta" este înlocuită cu un fin portret, plin de graţie, al libelulei.

În fine, cu un excepţional simţ al gradaţiei, poetul pune surdină mişcării, agitaţiei, neliniştilor şi înfăţişează, în toată grandoarea ei, venirea Toamnei „Zîna melopeelor, / Spaima florilor şi Doamna / Cucurbitaceelor". Stilul aici este rapsodic, dar în manieră parodică. Să nu uităm că Topîrceanu a publicat un volum de *Parodii originale*, imitînd, deci, cu ştiinţă şi prin exagerare modele poetice dintre cele mai diverse. Mai mult, poetul izbuteşte să creeze imagini diametral opuse pentru aceleaşi realităţi. Să comparăm de exemplu, imaginea majestuoasă a toamnei de aici cu aceea din *Balada unui greier mic*: „...A venit aşa, deodată, / Toamna cea întunecată./ Lungă, slabă şi zăludă, / Botezînd natura udă / C–un mă-nunchi de ciumafai...". S–a observat, de asemenea, tendinţa poetului de a–şi reprima pornirile sentimentale, de a însoţi cu un zîmbet, uneori amar, o situaţie gravă, dramatică. Tehnica „poantei", a contrastului, a finalului neaşteptat o practică Topîrceanu cu succes şi în alte poezii. Aşa, de pildă, în *Acceleratul*, construcţia este asemănătoare cu cea din *Rapsodii de toamnă*; zgomotul infernal făcut de maşina de fier care tulbură liniştea crîngului şi a luncii provocînd spaimă între vietăţile mari şi mici este comentat cu indiferenţă şi răceală, flegmatic aproape de un... pui de piţigoi: „–Cine–i?... Ce–i?... Ce–a fost pe–aici? / Ciripesc cu glasuri mici / Cinteze şi pitulici. / Doar un pui de piţigoi, / Într–un vîrf de fag pitic, / Stă cu penele vîlvoi / Şi făcînd pe supăratul: / –Ce să fie? Nu–i nimic, / A trecut Acceleratul...".

Să fie *Rapsodii de toamnă* o poezie despre natură? Da, s–ar putea răspunde, căci poetul surprinde un moment al anului, un anotimp, şi reacţiile vietăţilor şi plantelor la sosirea acestuia, ceea ce îşi are corespondentul în poeziile despre natură ale lui Vasile Alecsandri sau, mai apropiat, George Coşbuc. În plus, G. Topîrceanu are cunoştinţe de naturalist, „inventarul" fiinţelor mici, al vegetalelor, al păsărilor şi animalelor fiind extrem de bogat, iar notaţia „realistă" deosebit de exactă. Dar, în acelaşi timp, lumea „celor care nu cuvîntă" apare *umanizată*, fie prin procedeul comun al *personificării*, adică al atribuirii de calităţi omeneşti unor elemente non–umane („florile şoptiră", „un salcîm privi", „plopii şi răsurile spun", „un lăstun în frac apare." „ca să ţie o cuvîntare", „broscoii... îl insultă" etc.) fie – şi aici Topîrceanu reuşeşte o adevărată performanţă – prin transpunerea, în lumea vegetalelor şi a vietăţilor din natură, a atmosferei de tristeţi şi nelinişti, de bîrfe şi zvonuri a tîrgului moldovenesc de altădată, „locul unde nu s–a întîmplat nimic" aflat mereu în aşteptarea unui eveniment, unui fapt senzaţional, ieşit din comun. Prezenţa eretelui „poliţai din naştere" care arestează pe cineva „pentru siguranţa statului", explozia, „în surdină", a unei păstăi de sulcină („sulfină" – „plantă ierboasă comună, din fam. *Leguminosae*, cu flori galbene, plăcut mirositoare"), „regretele" petuniilor, teama florii–soarelui „C–au să–i cadă în ţărînă / Dinţii de mizerie" sînt doar cîteva exemple ale acestui transfer dinspre lumea umanului şi a socialului spre aceea a vegetalului şi animalului.

Asemenea şlefuitorului de cristale care scoate din sticla fără valoare sclipiri şi forme neaşteptate, Topîrceanu a trudit îndelung asupra cuvintelor care, îmbinate în versuri şi strofe, lasă impresia unei lejerităţi şi spontaneităţi deosebite. Pentru a ajunge aici, poetul a pus în joc întreaga sa măiestrie. Spre a i–o surprinde şi înţelege, trebuie să urmăm „cheia" de lectură pe care el însuşi o sugerează: „Cînd îmi citeşti poemele şi proza / Gîndeşte–te la geamul lui Spinoza". (N. C.)

Zaharia Stancu: PATRIA

Zaharia Stancu este cunoscut mai ales ca prozator. Este autorul unei proze adesea poematice, cum e capitolul *Iarbă* din romanul *Desculţ* sau romanul–elegie *Ce mult te–am iubit*. Poeziile reunite în volumul *Poeme simple* sînt de o mare prosprţime şi simplitate. Astfel este şi poezia, intitulată voit simplu, *Patria*, căci, acestui cuvînt, pare a spune Zaharia Stancu, nu trebuie să–i mai adăugăm nimic, el fiind de fapt o noţiune atotcuprinzătoare, cu un conţinut de–a pururi plin de poezie. Relaţia dintre titlu şi acest conţinut se

Scanned with OKEN Scanner

stabileşte uşor, întregul text reprezentînd o definiţie lirică a patriei. Ca în orice definiţie, se începe cu termenul de definit, urmînd verbul „a fi" şi mai multe nume predicative, care conţin „explicaţia" noţiunii.

Cuvîntul „patria" în poziţie iniţială se repetă într-un lanţ de definiri metaforice. Ideea sugerată prin acest procedeu e patria veşnic prezentă în conştiinţa poetului, întrucît ea reprezintă un *Cuvînt de început* pentru tot ceea ce există în jurul nostru. Verbul „a fi" se află la prezentul indicativului în acelaşi sens, al fiinţării neîntrerupte a patriei. Impresia de explicaţie elementară – pe care o dă repetarea lui „a fi" –, de definiţie aproape şcolărească, după modul în care se structurează – a fost dorită de autor. Marile adevăruri sînt simple.

Pentru poet, patria este în primul rînd un anumit spaţiu, dimensionat în plan orizontal („ţărîna pe care o calc", adică pămîntul, element primordial şi tezaur de amintiri ale istoriei) şi, în plan vertical („văzduhul pe care îl respir" deci cerul, cu infinitatea sa albastră şi aerul – care condiţionează viaţa; orice respiraţie înseamnă pentru poet a respira aerul patriei).

Următoarea frază „Patria e zumzetul albinelor / Care culeg mierea din flori." – are aceeaşi simplitate de abecedar sugerînd prospeţimea percepţiei, şi, totodată un spaţiu paradisiac.

Treptat, peisajul sintetic al patriei (cîmpul neted, lanurile de grîu şi secară, dealurile cu struguri, apele) devine mirific: apele au „peşti de argint şi de aur". Vietăţile munţilor: ciute, cerbi, mistreţi şi cocoşi, „îmbrăcaţi în pene albastre, cu pinteni" dau senzaţia de faună fabuloasă şi feerică. Enumeraţia şi sugestivul epitet „albastre" servesc acestor efecte. Privirea pare a se înălţa de la orizontalitatea cîmpiilor la spinările domoale ale dealurilor rodnice, iar de aici la spectacolul geologic al munţilor „cu creste pietroase, cu prăpăstii adînci", pentru a ajunge, în sfîrşit, la cer. „Patria e cerul cu soare, e cerul cu nori,..." Direcţia ascensională a acestor planuri e simbolică. Pare că patria îşi înalţă hotarele toate pînă la cer – cum scrie un mare poet.

Patria, fiind eternă, are şi o dimensiune cosmică: „Patria e cerul cu soare, e cerul cu nori, / E cerul cu lună, e cerul cu stele." Imaginea astrală a patriei arată că ea atinge treapta perfecţiunii, că este legată de tot ce este înălţător, că este sublimă. Desigur, ca în orice limbaj figurat, în cele două versuri mai poate exista şi un alt sens: cerul „cu soare" poate însemna o „vreme senină" a naţiei, fără ameninţare, fără războaie, iar cerul „cu nori" – o vreme de restrişte pentru popor, împilarea. O a treia interpretare ar fi că patria este veşnic aceeaşi în rotirea neîncetată a astrelor, că oricum i-ar fi cerul, el este unic – cerul patriei. Sensurile multiple pe care le au propoziţiile lirice ale lui Zaharia Stancu, în ciuda simplităţii lor ostentative, probează faptul că ne aflăm în faţa creaţiei unui poet matur, profund.

Următoarele versuri sînt consacrate poporului; patria este şi

Scanned with OKEN Scanner

poporul – spune poetul, fără a folosi de la început acest termen, ci enumerînd: „oamenii aceştia", „fraţii mei, surorile mele", / „Ţărîna străbunilor mei." Poporul este văzut, deci, ca o imensă familie (fraţi, surori), în care poetul se integrează (fraţii *mei*, surorile *mele*). Nu–i uită pe străbuni.

Ultimele trei versuri cuprind o frumoasă triadă metaforică (două comparaţii şi o metaforă) a vîrstelor omului; compararea vîrstei juvenile cu „o trestie subţire", amintind de un faimos aforism al filosofului francez Pascal („Omul nu e decît o trestie, cea mai slabă din natură, dar e o trestie cugetătoare"). Trestia sugerează, deci, fragilitatea, vulnerabilitatea; plopul, înalt şi elastic – flexibilitatea, zbuciumul şi avîntul tinereţii, iar stejarul – vîrsta senectuţii. „Stejarul" – în sens figurat, are o veche şi bogată tradiţie literară. Arbore impunător, cu o coroană fastuoasă, înalt şi rezistent, a fost întotdeauna un simbol al măreţiei, forţei, victoriei. (Nu întîmplător, frunza de stejar apare şi pe epoleţii unor grade militare). Remarcăm faptul că cei trei termeni cu valenţe metaforice aparţin universului vegetal: trestia, plopul, stejarul. Asociaţia este frecventă în poezia populară. Nu este vorba de vreo influenţă, ci de imperativul simplităţii care a dictat aceeaşi selecţie.

Astfel, noţiunea de patrie este definită în mod simbolic, într–o expresie lirică foarte personală, mesajul înălţîndu–se limpede din ţesătura imagistică. El este simplu şi mişcător: iubirea de patrie este firească precum aerul pe care îl respirăm, precum ţărîna pe care o călcăm; pămîntul ei ne–a zămislit şi ne–a împlinit fiinţa. **(D. B.)**

Marin Preda: O ORĂ DIN AUGUST

Marin Preda este un autor de mult consacrat în proza contemporană, recunoscut drept cel mai important continuator al romanului inspirat din viaţa ţăranilor, o conştiinţă a epocii sale. Arta lui narativă sintetizează mijloacele tradiţionale ale realismului obiectiv şi formulele prozei moderne într–o viziune personală, elogiată pentru autenticitatea şi forţa ei de convingere.

O oră din august demonstrează în perimetrul mai îngust al prozei scurte valorile estetice cu care a îmbogăţit literatura noastră acest autor de marcă. Povestirea surprinde un moment decisiv din istoria contemporană a românilor – lupta unei baterii de artilerie pentru apărarea Capitalei după desprinderea de aliaţi în 1944. Tema şi subiectul acestei naraţiuni impun de la sine un mesaj patriotic. Ostaşii apără pînă la sacrificiu dreptul nostru la libertatea şi demnitatea naţională. Compoziţia textului se deosebeşte mult de cea tradiţională. Povestirea începe abrupt dînd senzaţia de continuitate a desfăşurării epice şi aflîndu–şi episodul central abia în

Scanned with OKEN Scanner

partea a doua. Nu este o opţiune gratuită pentru că serveşte, în primul rînd, caracterizării personajelor. Trebuie precizat că din această perspectivă, a personajului, se cuvine înţeleasă literatura lui Marin Preda (cu tot ce decurge de aici în planul modalităţilor narative). Pentru Marin Preda numai omul exercită fascinaţie în stare să-i mobilizeze virtuţile creatoare. În *O oră din august* se poate urmări o dezvăluire treptată a misterului omenesc asociat cu misterul vieţii însăşi. Unităţile narative trebuie prezentate în succesiunea lor derutantă: prima reprezintă confruntarea a două personaje portretizate prin contrast şi raportate la evenimentul desprinderii de aliaţi, proaspăt şi diferit înregistrat de sublocotenent (Roşu) şi sergent (Ionescu). A doua secvenţă introduce o incursiune în trecutul sublocotenentului, pe baza zvonurilor care i-au însoţit sosirea, prin transfer, la bateria de tunari. A treia secvenţă ne aduce în timpul prezent al evenimentelor prin dialogul dintre sublocotenent şi sergentul Ionescu. Dialogul introduce, la rîndul său, o a doua proiecţie în trecut, povestită de sergentul Ionescu, şi întreruptă de prezentul acţiunii, pentru ca la încheierea ei să urmeze episodul central al povestirii, intriga evenimentelor ce se vor desfăşura în continuare. Comandantul tunarilor primeşte ordin să tragă „asupra oricărui avion care se ridică de pe aeroportul german", în condiţii de risc enorm. Acţiunea continuă tot mai tensionat, tunarii sînt atacaţi de formaţiuni de infanterie, apoi de bombardiere care vor să anihileze bateria. Există încă două proiecţii în trecut care nu au fost reproduse în manual. Considerînd numai textul reprodus, observăm că personajele care se detaşează din grupul de militari sînt sublocotenentul Roşu, sergentul Ionescu şi caporalul Ana, primii doi cunoscuţi de cititor printr-o istorisire din trecutul lor. Aceste istorisiri, ca şi episoadele prezentate direct, descoperă un alt personaj (colectiv): armata română. *O oră din august* se încheie cu un epilog care urmăreşte destinul personajelor în viitorul îndepărtat. Sînt valorificate deci cele trei acte temporale, trecutul, prezentul şi viitorul, prin conjugarea cărora personajele sînt caracterizate din perspective multiple. Sublocotenentul Roşu este un militar sever, cu „voce neplăcută şi rece", cu o urîţenie izvorîtă parcă dintr-o retragere a sevelor vitale („chip galben-vînăt"), lipsit de proporţie, cu trupul său „înalt ca o prăjină, cu cisme interminabile, lungi parcă pînă dincolo de genunchi". Această exterioară moarte sufletească se confirmă prin decuparea din trecutul eroului a unei întîmplări stranii pe care naratorul pare s-o preia din vorbele oamenilor. Sublocotenentul bătea soldaţii, în chip umilitor, deoarece îi înspăimînta „prin lipsa de înţeles a acestei purtări". Unul dintre ei se răzbună profitînd de obiceiul superiorului de a fura santinelelor adormite încărcătoarele, ca să-i pună apoi în situaţia de a nu avea cu ce trage. Rănit grav de santinela ce-şi procurase un alt încărcător, sublocotenentul constată că nu poate dovedi nimic, întrucît în timpul anchetei nici un soldat nu este de partea sa. El descoperă în acest fel că subordonaţii îl urau. Nara-

Scanned with OKEN Scanner

torul are o poziţie intermediară între autorul omniscient şi naratorul–personaj. El nu ştie nimic cu precizie, spunînd „poate": „Nu părea să se fi schimbat". Povestirea incidentului se face de asemenea necronologic, în etape, cu incitante mărci ale spontaneităţii orale („lată ce se întîmplă", „într–o noapte..."), vorbire directă, anticipări şi o încheiere simetrică introducerii: „rămăsese acelaşi". „Nu părea să se fi schimbat". Personajul este adîncit caracterologic, dar cîtuşi de puţin *explicat*. A doua adîncire a epicului prin deschiderea anterioităţii o constituie relatarea jovialului sergent Ionescu, un om diametral opus lui Roşu, cu o privire mereu „vie şi strălucitoare", cu o permanentă „expresie de petrecere". Dacă în primul caz s–a putut vorbi despre folosirea unei tehnici cinematografice – flashback –, în cel de al doilea tehnica este a povestirii în ramă sau a povestirii în poves tire. Sergentul apăra împreună cu oamenii săi oraşul Ploieşti împotriva aviaţiei americane. Românii sînt profund umiliţi de faptul că un pistolar neamţ îi supraveghează, ca şi cum ar fi nişte laşi. Se vor solidariza toţi cu cel care nemaiputînd îndura această prezenţă îl împuşcă pe german, riscînd să aducă întreaga baterie în faţa plutonului de execuţie. Numai intervenţia, la fel de solidară, a colonelului Caragea şi prezenţa de spirit a sergentului salvează situaţia. Constatăm că ambele întîmplări nu se referă direct la realitatea frontului, ci la un adevăr mai general: intoleranţa omului la umilinţă, în primul caz individuală, în al doilea colectivă, adevăr potenţat de condiţiile dramatice ale războiului. Intervin observaţii psihologice şi morale foarte nuanţate prin care este caracterizat mai ales personajul colectiv; ţăranii cu haină militară, dar şi protagoniştii, Roşu şi Ionescu. Aflăm, astfel, că pentru omul de la ţară „toate pe lume au un înţeles şi, cînd el nu–l vede, îl surprinde spaima". Aflăm, de asemenea, subtilităţi de comportament în situaţii limită, de pildă, faptul că tăria de caracter se probează şi prin „curajul" de a minţi cînd împrejurări majore o cer; că există o „secundă" care te poate trăda prin tentaţia renunţării.

Centrul epic constituit de lupta efectivă a artileriştilor adaugă alte observaţii comportamentale şi amănunte de psihologie, reflectînd personalitatea sublocotenentului, care nu poate stabili relaţii umane cu nimeni, afară de un vag interes faţă de caporalul Ana. Voioşia segentului, care se va comporta exemplar în luptă, îi stîrneşte dispreţ şi neîncredere pînă acolo, încît ordonă împuşcarea acceluia în cazul cînd ar fi abdicat de la datorie. Sergentul, inteligent, curajos şi lipsit complet de sentimentul solemnităţii cazone stîrneşte simpatie printre camarazi, naratorul evaluîndu–şi capacităţile superioare, bine cunoscute, de creare a unui umor subtil şi a unei ironii infiltrate în toate textele sale. De exemplu, în prima relatare dramatică, dincolo de sentimentul de înverşunare împotriva duşmanilor, sergentul admite cu obiectivitate că germanii au o rigoare militară superioară, imaginînd o scenă identică cu protagonişti autohtoni: „De ce n–a venit pistolarul Păscălie la masă?

Scanned with OKEN Scanner

Ei, de ce n–a venit, lasă că vine el". Sau această onomatopeică imitare a vorbelor nemţeşti, împrumutată parcă din limbajul copiilor: „Ein, heim, Cranţ, Cotobranţ...". Întîlnirea cu moartea este verificarea supremă a curajului lipsit de ostentaţie, a eroismului firesc, însoţit de gesturi familiare, a responsabilităţii acestor ţărani, incapabili să vadă chiar în armată altceva decît tot o lume ţărănească; „Ţineau foarte tare la el, aşa cum sînt în stare să ţină ţăranii unii la alţii în armată, pe care de altfel o consideră a lor, ofiţerii fiindu–le impuşi nu se ştie de cine şi de ce". Al treilea personaj detaşat printr–o caracterizare mai complexă este caporalul Ana. Situat în intervalul uman dintre cele două personaje ale extremelor: Roşu şi Ionescu, Ana este un temperament echilibrat, el are „o temperatură constantă" a „bucuriei de a trăi". Iată deci criteriul diversităţii temperamentale: bucuria de a trăi. Ana este iubit de toţi, este singurul în care are încredere rigidul ofiţer, devotat pînă la sacrificiu cauzei militare şi, ca orice ţăran, cu un sentiment adînc al sorţii care îi susţine demnitatea şi curajul. Ana are un respect aproape magic faţă de însemnele cazone (el priveşte tunul ca pe un fel de „vieţuitoare supranaturală").

Războiul apare în mai multe ipostaze, dintre care cea mai interesantă este cea umană. Orice univers, oricît de sumbru, în care pătrunde omenescul, se umanizează, de asemenea universul eroic, reliefat pe tot parcursul textului şi, în sfîrşit, cel tragic, absurd. Chipurile morţilor o reflectă sugestiv, cu toate că, trebuie remarcat, nici cu acest prilej autorul nu–şi abandonează vocaţia de a individualiza pînă la cele mai subtile detalii personajul. Unul moare cu o expresie de compasiune ironică la adresa condiţiei umane, expresie împietrită a ceea ce în ultima clipă fusese pe chipul lui „mînie" şi „dezgust". Altul moare doar „tăcut şi întunecat". Personajele lui Marin Preda nu pot avea acelaşi fel de moarte. Moartea lui Roşu este consemnată neutru, ca într–un raport militar, aşa cum se cuvenea unui fanatic al disciplinei. Bucureşteanul muribund este vegheat de ţăranul Ana.

Epilogul aruncă noi lumini asupra personajelor în patru paragrafe care cuprind, în lapidaritatea lor, întregul dramatism al războiului şi al vieţii, descărcat însă de orice patetism ori sentimentalism. Păstrîndu–şi aceeaşi atitudine cvasineutră, prozatorul sugerează doar importanţa „decisivă" a rolului pe care l–a jucat bateria de lîngă Otopeni: „Cine poate să ştie care este ora şi locul decisiv într–o luptă?" Aflăm din paragraful al doilea că vîrstnicul caporal, întors în satul lui, „începu să muncească, să–şi ţină nevasta şi copiii", adică reintră în destinul colectiv al ţăranilor. Cea mai mare dezvăluire ne–o face prozatorul cu privire la sublocotenentul Roşu despre care abia acum aflăm că fusese crescut într–un orfelinat, unde nu cunoscuse afecţiunea şi îşi pierduse interesul faţă de oameni.

Cel mai incitant este ultimul paragraf, dedicat segentului Ionescu. Textul se încheie, aşa cum începe, cu o contrarietate: „S–ar

Scanned with OKEN Scanner

fi putut crede că...". Este o ultimă lumină asupra războiului, al cărui senzaţional întrece „folclorul" cazon, pentru că realitatea este mai neverosimilă decît ficţiunea, iar povestirile mai verosimile decît realitatea. (D. B.)

Nichita Stănescu: NOI

Nichita Stănescu nu face parte dintre aşa–numiţii autori de poezie patriotică. *Un pămînt numit România*, volum dedicat ţării, conţine poezii fără referinţă directă la patrie. Aceasta deoarece limbajul, stilul, versificaţia, felul de a gîndi şi a simţi patria nu sînt, în cazul lui Nichita Stănescu, cele cu care ne–au obişnuit alţi poeţi contemporani. Pe de altă parte, acest poet aparţine unei alte vîrste a poeziei române decît autorii clasici. Alături de Nicolae Labiş, Marin Sorescu, Ana Blandiana, el este un reprezentant al celei mai valoroase poezii româneşti moderne.

Noi este un titlu ce anticipează o definiţie a neamului românesc, cu care poetul se identifică. Într–adevăr, cele trei strofe se alcătuiesc din fraze scurte şi rostite cu gravitate. Nichita Stănescu se numără printre poeţii care se abandonează ideii şi cuvîntului în acelaşi timp. El pare a se lăsa în voia spunerii cuvintelor, ca şi cum nu el le–ar rosti, ci ele i s–ar impune, într–o simplitate dintre cele mai derutante şi greu de descifrat. Accentul răspicat pe cuvîntul „noi", aşezat în titlu, repetat în text, situat la începutul primei strofe arată conştiinţa de sine a neamului şi forţa de a o afirma. Poetul rosteşte rar şi oarecum sentenţios, posedă o excepţională „dicţie" a expresiei şi a ideii, ca şi cînd ar ţine o lecţie ce trebuie bine înţeleasă, ca şi cum ar împărtăşi o *învăţătură* de importanţă enormă pentru neamul românesc. Există adesea în poezia lui această *didactică*, rafinat filosofică, îmbrăcată în cuvinte simple, uneori uzuale. Fiecare vers poartă însă esenţa unei elaborări, a unei distilări a proceselor de gîndire şi de rostire. La marii autori simplitatea aparentă este întotdeauna fructul unui act de cunoaştere şi de creaţie extrem de complicată.

Adevărurile esenţiale, sînt incifrate frecvent în cuvinte umile: „pîine", „sare", „casă", „seminţe", „lacrimă", „dinte", „masă", „pămînt", „străbuni". Acesta este un vocabular fundamental, în sens propriu şi figurat, pentru că fiecare cuvînt indică, nu o imagine concretă a obiectului, ci un sens, un concept. O astfel de poezie a definirii presupune intensa dramă a căutării identităţii de sine a poporului nostru şi a legităţii fiinţării lui. Poetul are nevoie şi de afirmaţie – de bucuria de a exista conştient de sine – şi de rapor-

Scanned with OKEN Scanner

tarea la eternitate, la absolut. Statornicia va fi, deci, o chezăşie a ceea ce există cu adevărat. Or, nimic mai mult decît „*pămîntul*“ nu creează imaginea statorniciei.

Există termeni nominali şi termeni verbali aşezaţi într–o savantă simetrie. Primele raportări, nominale: „locul şi patima şi rostul“, şi verbale „sîntem“ – „ştim“, stabilesc asocierea, fundamentală pentru poet, dintre consubstanţialitatea eului românesc, cu spaţiul, precum şi existenţa, ca devenire. Verbele fundamentale din prima strofă se asociază cu o rigoare geometrică, *a fi* îmbrăţişînd pe a *şti*: „Noi sîntem“... „ştim“... „sîntem“. Ideea că nu poţi fi nimic dacă nu ştii, dar şi că se poate *şti* numai fiind ceva, apare astfel din chiar această configuraţie gramatical–lexicală. Prezentul etern este al cugetării. Versurile se constituie într–o meditaţie.

Există o relaţie de cauzalitate în poezia lui Nichita Stănescu foarte puţin comună, adesea şocantă, iar uneori neexprimată, presupusă, ca în acest text. Poetul introduce o logică originală, care include gîndirea lui despre ţară şi popor. Prima strofă este un *credo* al poetului, pornind de la afirmaţia axiomatică: „Noi sîntem seminţe şi pămîntul e al nostru“. Cuvîntul „seminţe“, echivalent cu „Noi“, prin raportul subiect–nume predicativ, poate fi înţeles ca o definire a poporului prin puterea lui *germinativă* continuă, de naştere necontenită a viului, de miraculoasă rodire perpetuă, în dependenţă obligatorie de pămînt. Sămînţa nu poate încolţi decît în pămînt, or, axioma stăpînirii pămîntului atrage şi axioma fiinţei româneşti ca embrion al creaţiei; sîntem o forţă latent creatoare. Juxtapunerea propoziţiilor următoare ar trebui să le egalizeze sub raport sintactic, dar există între ele şi o determinare cauzală subînţeleasă. Vom raporta cei trei termeni cu valoare de obiect gramatical faţă de *a şti* la imaginea iniţială, agrară – seminţe – pămîntul. „Ştim cel mai bine locul şi patima şi rostul“, reprezintă o consecinţă logică a primului vers. Stabilitatea, *locul* este o determinare primă a condiţiei româneşti. *Patima* înseamnă, fie intensitatea pînă la violenţă a sentimentelor, fie caznă şi chin, de asemenea zbucium, produs de iubirea nestăvilită, în consecinţă vocaţia de a trăi intens. *Rostul* este menirea, justificarea existenţei, sensul ei, aşezarea ei între limitele care guvernează viaţa oamenilor. A–ţi cunoaşte spaţiul, trăirea şi normele, înseamnă „a şti“, adică să exişti. Patima şi rostul se pot afla însă şi în raportare opoziţională, dacă înţelegem prin *patimă* exces al sentimentelor, arderea sufletească a celor puternici, iar prin *rost*, recunoaşterea limitelor, a mărginirii pe care o dă marca tradiţiei, cenzura înţelepciunii străvechi, cristalizată în comportamente stabile. Surprinde şi superlativul „cel mai bine“ (repetat), un superlativ absolut, care ar implica o comparaţie: „dintre toţi“ sau „decît orice“, deci cu raportare la subiect (ştim cel mai bine dintre toţi) sau la obiect (mai bine decît orice altceva). Le considerăm pe amîndouă. Cunoaşterea esenţia-

Scanned with OKEN Scanner

lului şi cunoaşterea *noastră* nu poate fi concurată de a nimănui altcuiva. Legea este garantul etic al unui neam şi nu întîmplător se află asociată cu „mersul înainte". Fiinţa poporului astfel definită şi determinată păstrează latent puterea de a îndura şi de a lupta: „sîntem, după nevoie, şi lacrimă şi dinte". Termenii „lacrimă" şi „dinte" stabilind un contrast evident al concreteţii, trimit la chipul omenesc, ei configurează o definire a umanului, iar opoziţia lor face ca ipostaza umanului pe care o reprezintă poporul să fie contradictorie, surprinzătoare şi completă. „A nu cere nimic" are aici sensul de demnitate şi de neagresiune, iar „a nu cere" şi a oferi prietenia, asistenţa la nevoie înseamnă o raportare generoasă faţă de celălalt, faţă de alte popoare, o deschidere spre umanitate. În chip firesc apar obiectele simbol ale ospeţiei – pîinea şi sarea aici, alimente vitale, asigurînd o existenţă demnă prin forţe proprii, pentru că se spune: „căci ne–am făcut–o singuri". „Casa" este simbol al existenţei statornice. Dacă avem *pîine* şi *sare* este fiindcă am construit *casa*. Hrana vitală a sufletului: comunicarea umană, iubirea faţă de oameni, nu se obţin fără o *zidire* care să ne despartă de ceilalţi definindu–ne ca neam. Clădirea propriei existenţe este această casă, simbol al aşezării neschimbătoare şi netrecătoare, în limitele căreia totul capătă *rost*. A nu zice rău de nimeni înseamnă putere de înţelegere, toleranţa faţă de *„diferenţă"* faţă de ceea ce este altfel decît tine şi totodată neagresiunea, idee ce apare şi în strofa precedentă, ca o concluzie firească a stăpînirii *pămîntului*. Un popor liber, independent, conştient de valorile sale nu invidiază, nu urăşte, nu aruncă vorbe de ocară, nu încearcă să suprime pe altul. Numai celui ce–i lipseşte ceva, numai cel care nu se poate împăca defel cu lipsurile sale îşi transferă aceste neajunsuri asupra celorlaţi. Poziţia mîndră – „în picioare", demnă, hotărîtă şi clarvăzătoare este o imagine a libertăţii şi a cuprinderii unui orizont uman larg. Coloana umană avînd la bază străbunii, coloană a generaţiilor, a continuităţii în timpul istoric încheie viziunea poetului despre popor. Ultima propoziţie lirică susţine întreaga logică a poeziei. Se pare că întregul poem s–a dorit o explicare a existenţei sub „universala boltă albastră"; ca şi cum aceasta ar fi proba supremă a valorii unui popor. Poezia pare o expunere de argumente, o pledoarie pentru această afirmaţie finală, concluzie a întregului poem.

Toate elementele definitorii stabilesc fiinţa naţională. „Bolta alabastră" o universalizează. Ea este nemărginirea, infinitatea, este dreptul nostru cîştigat de a avea acces la ceea ce este etern, de a ne raporta egal şi glorios la toate popoarele, de a da universului uman contribuţia noastră, de a atinge absolutul, desăvîrşirea. De altfel, verbele, extrase tot din vocabularul fundamental: „a fi", „a şti", „a avea", „a face", „a zidi", „a numi", „a zice" definesc nu numai fiinţa naţională, ci şi raportarea acesteia la universal. Me-

Scanned with OKEN Scanner

tafora „universala boltă albastră“ împlineşte şi o frumoasă imagine de spaţializare cosmică (pămîntul şi cerul).

În frumuseţea ideală, pură, sublimă, a valorilor absolute, comune tuturor popoarelor, se exprimă esenţa umană, avîntul şi frumuseţea speciei însăşi. „Bolta albastră“ ne conferă nobleţe şi veşnicie. Sub ea, pămîntul, istoria, zidirea, locul şi timpul, moralitatea, etica poporului ating universalitatea. (D. B.)

Nicolae Labiş: MAMA

Cea mai de preţ calitate a acestei poezii este *sinceritatea*, explicabilă dacă ne gîndim la faptul că poetul, mort foarte tînăr, abia se desprinsese, cînd a scris *Mama*, de vîrsta fără griji a copilăriei, aşezată sub semnul protector al dragostei materne.

Depărtat de sat, adolescentul încearcă să refacă, din spusele unor consăteni fără nume („un om“, „alt om“) starea mamei, la care se gîndeşte cu duioşie şi dor, numind–o cu un apelativ popular („mămucă“), încărcat de afectivitate şi căldură.

Încărunţirea mamei („ai albit“) şi vestea că ar fi fost bolnavă contrastează puternic cu imaginea despre sine a mamei, aşa cum aceasta apare din scrisorile pe care ea le trimite fiului înstrăinat şi din care rezultă că „matale / Din zi în zi mereu întinereşti“.

Deşi simplă, aproape prozaică – singurele elemente poetice fiind asocierea culorii albe a mălinului (liliac) cu încărunţirea părului mamei şi repetiţia din versul al patrulea – poezia transmite un profund fior liric. Contribuie la aceasta caracterul direct al comunicării, formele colocviale de adresare („mămucă“, „matale“), expresiile şi cuvintele aparţinînd limbii vorbite („n–am trecut... prin sat“, „de pe–acasă“, „ai stat la pat“, „cum că“).

Dar emoţia provine în primul rînd din subtila inversare de planuri, din ultimele două versuri, care subliniază intensitatea sentimentelor care îi leagă pe cei doi protagonişti – mama şi fiul. Căci veştilor nu prea bune aflate de la alţii li se opun scrisorile mamei, pline de optimism, de încredere în viaţă. Aşa cum tînărul cioban din *Mioriţa* încearcă să ascundă, prin mijlocirea alegoriei, adevărul crud al morţii („Iar la cea măicuţă, / Să nu–i spui, drăguţă...“), sau la fel cum Ion, soldatul aflat pe patul de moarte, îşi trimite, în *O scisoare de la Muselim–Selo* de G. Coşbuc, gîndul ocrotitor către cei de acasă, în primul rînd către mama sa („Măicuţă dragă, cartea mea...“), tot astfel *mama*, aici, îşi protejează, prin scrisori, fiul, îngrijorat de veştile primite de la alţii, construind şi perpetuînd imaginea pe care orice copil o are despre mama sa – mereu tînără, luminoasă, proteguitoare. (N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu: ASTFEL

Marin Sorescu este unul dintre cei mai originali poeţi ai literaturii noastre contemporane. Născut în 1936, în comuna Bulzeşti (Dolj), poetul a debutat cu volumul *Singur printre poeţi*. Dintre cărţile sale de poezie, *La Lilieci* (I, II, III) reprezintă un moment de răscruce în literele româneşti, introducînd o nouă modalitate de expresie lirică. Marin Sorescu este şi un valoros dramaturg (*Iona*, *Matca*, *A treia ţeapă* sînt cîteva din piesele sale).

Este, de asemenea, autorul unui roman, fiind concomitent, publicist şi traducător. Poezia *Astfel* este una dintre creaţiile reprezentative ale poetului, atît datorită felului în care interpretează istoria noastră, cît şi sub aspect formal.

Prin mesajul său, poezia se înscrie în cadrul liricii patriotice, iar prin limbajul poetic, ea aparţine liricii moderne, deosebită de cea tradiţională. Marin Sorescu afirmă că „poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică". În poezia modernă, de obicei, metafora nu mai este un ornament, ci întreaga poezie se dezvoltă într–o „metaforă".

Autorul renunţă la versul cu rimă şi se exprimă cu multă simplitate. Dar, la o privire mai atentă, descoperim că fiecare vers ascunde sensuri figurate, că poezia este o construcţie metaforică, minuţios elaborată.

Pentru interpretarea textului, titlul este semnificativ. Adverbul de mod „Astfel" iniţiază o „demonstraţie lirică" a ceea ce reprezintă poporul nostru, al cărui destin este să fie „veşnic".

Poezia se constituie din trei fraze, corespunzînd fiecare unei strofe. Primele două subînţeleg adverbul „Astfel" cu aspect modal, ultima strofă este o cloncuzie a celor două fraze lirice anterioare, adverbul „Astfel" avînd deci în final, un sens concluziv, ca într–o demonstraţie. Această construcţie, de o mare claritate, ca şi vocabularul simplu, nepretenţios, sînt trăsături specifice liricii soresciene, care *desolemnizează* limbajul poetic. Chiar prin această particularitate (printre altele) devine Marin Sorescu un poet foarte original.

În viziunea autorului, pentru o definire a poporului nostru, trebuie să pornim de la spaţiul geografic şi de la conjuncturile istorice.

Prima strofă trimite la acest spaţiu geografic unic, prin referirea la două elemente specifice perimetrului fizic naţional: „arcul Carpaţilor" şi „bogăţiile de uraniu şi aur". Un al treilea element fizic – „luceafărul" mediază transformarea unui relief fizic într–unul spiritual: altitudinea „visării". Simbolica axă verticală semnifică noblеţea spirituală şi aspiraţiile înalte, „ascendente" ale poporului.

Scanned with OKEN Scanner

Cea de a doua strofă sintetizează esența confruntării cu Istoria, apărarea înverșunată a pămîntului patriei de orice agresiune din dorința de libertate deplină și de pace. Strofa conține o aluzie istorică și una literară. Este vorba de pătrunderea oștilor regelui persan Darius pe teritoriul țării noastre, unde holdele – se spune – erau atît de înalte, încît nu se vedeau din ele războinicii călări. Despre „Dariu al lui Istaspe" vorbește și Eminescu, în *Scrisoarea III*. La versul eminescian „Cum veniră, se făcură toți o apă ș–un pămînt" face aluzie Marin Sorescu, scriind: „Am știut că tot ce ne calcă pămîntul / Devine pașnică recoltă".

Elementul care trimite la acest subtext este „spicul greu" al „holdelor din Bărăgan". Nu trebuie uitat că „holdele" – atît de specifice peisajului românesc – sînt rodul intervenției omului, al muncii, ele implicînd, în chip firesc, aluzia istorică. „Istoria" este acțiune, trudă, luptă. Apare, astfel, o altă mare dimensiune a portretului poporului. Un popor capabil să viseze „pînă la luceafăr" dar și să transforme „în pașnică recoltă" pe dușmani.

De o mare forță expresivă este contrastul dintre „spicul greu" și „atîrnînd sus". „Atîrnînd sus" este o sintagmă șocantă care are o *logică* metaforică. Astfel de imagini sînt foarte proprii poeziei lui Marin Sorescu. Ideea conținută în versurile „Cu spicul greu atîrnînd sus / În vîrful înaltelor lănci" este că munca stăruitoare, răsplătită de rodnicia pămîntului și dorința de pace a românului („spicul greu") au fost mereu amenințate de cotropitori (de „vîrful înaltelor lănci").

Repetiția prepoziției compuse „de la" la începutul primelor două strofe subliniază etapele lente și progresive ale constituirii unei națiii puternice. Cele trei verbe la timpul trecut (deoarece este vorba de un proces istoric îndelungat): „am înțeles", „am știut", „am învățat" marchează aceste etape.

Cele patru versuri finale concentrează semnificația întregii poezii. Reluarea adverbului „Astfel" indică aspectul de concluzie al acestor versuri și încheierea „demonstrației". Adverbul introduce aici expresia foarte concisă a modului în care s–a desăvîrșit un popor: „atenți / La tot și la toate," și sugerează în ce constă desăvîrșirea lui: „Am învățat mereu / Să fim veșnici."

„Atenți / La tot și la toate," – în relație cu verbul „am învățat" – înseamnă valorificarea conștientă a unei experiențe milenare. Poporul și–a făurit, prin efort continuu, un destin care îl reprezintă, o istorie demnă de el. Esența acestui destin este prinsă în versul–cheie al poeziei: „Să fim veșnici". În acest caz, „veșnicia" – care cuprinde în principal o referință la *timp* –, capătă și sens de *valoare*:

„Astfel atenți
La tot și la toate,
Am învățat mereu
Să fim veșnici."

(D. B.)

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAŢĂ

Prezenta lucrare îşi propune o amplificare a perspectivelor asupra unor texte din bibliografia pentru examenul de admitere în liceu. Fără a se pretinde unicat normativ şi fără a respecta criteriile devenite dogmă, care riscă să transforme interpretările de texte în sumă de afirmaţii stereotipe şi uniformizante, volumul de faţă are în vedere un larg spectru al posibilităţilor de formulare a subiectelor de examen.

Prin eterogenitatea manierelor de abordare a textelor, ce nu se exclud, completîndu-se reciproc, dorim să stimulăm creativitatea viitorilor candidaţi şi să oferim sugestii profesorilor, ajutîndu-i pe elevi să interiorizeze eficient problematica. Firește, inițierea în studiul textului literar revine profesorului din școală. Ceea ce se adaugă – selecţiuni sau texte critice integrale din publicaţiile recente – urmează să încercuiască zone mai dificil de receptat sau să împrospăteze demersul interpretativ, banalizat uneori prin imperativele canonice ale didacticii. De aceea, comentariul depăşeşte cîteodată nivelul prevăzut de programa şcolară. Elevii vor susţine un concurs. Nevoia lor de performanţă va găsi sprijin într-o extensie a orizonturilor de cunoaştere, într-o deschidere spre noţiuni mai complexe.

E necesar ca elevul să înţeleagă faptul că nici unul din textele critice care iluminează creaţia literară nu este literă de lege şi, sperăm, că nici un autor al vreunei culegeri apărute pînă acum nu are această ambiţie. Dar tocmai diversitatea „ofertei" îl poate sluji pe şcolar, întrucît învăţămîntul nostru se află într-o perioadă de tranziţie, cînd primul deziderat este abolirea dogmatismului. Toate aceste culegeri urmăresc o stratificare necesară sedimentelor cognitive, acel humus fertil pentru dinamica interpretării, pentru tratarea subiectelor de examen într-un mod corect, dar mai dezinvolt şi personal, încît profesorii care corectează să nu mai descopere aceeaşi interpretare multiplicată în zeci de lucrări, ci gîndirea selectivă a elevului, eliberat de corvoada istovitoare a memorării textului critic unic sau de panica de a nu-l putea racorda la cerinţele formulate în momentul susţinerii probei.

Recomandăm textele noastre ca lectură creativă. Precizăm, asumîndu-ne toată răspunderea, că acelaşi subiect poate fi tratat cu succes în maniere diferite, respectîndu-se cerinţele, şi că, în funcţie de structura sa intelectuală, elevul poate prefera o modalitate sau alta de studiere a textului, această opţiune garantînd plăcerea şi eficienţa învăţării.

În speranţa unei bune înţelegeri a acestui mesaj, dorim cititorilor noştri izbîndă deplină la examen.

(D. B. – N. C.)

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cum se analizează un text literar? 3

Clasa a V–a

PLUGUŞORUL 7
NOVAC ŞI CORBUL 9
GREUCEANU 11
CONSTANTIN BRÂNCOVANUL 16
Mihai Eminescu: FIIND BĂIET PĂDURI CUTREIERAM 18
Ion Luca Caragiale: VIZITĂ... 19
Ioan Neniţescu: ŢARA MEA 22
Ioan Al. Brătescu–Voineşti: PUIUL 24
Tudor Arghezi: BADE IOANE 27
Mihail Sadoveanu: DOMNU TRANDAFIR 31
Ion Agârbiceanu: DARUL LUI MOŞ MIRON 34
Traian Coşovei: PĂDUREA LETEA 36

Clasa a VI–a

TOMA ALIMOŞ 37
Costache Negruzzi: SOBIESKI ŞI ROMÂNII 40
Grigore Alexandrescu: CÎINELE ŞI CĂŢELUL 42
Nicolae Bălcescu: ARDEALUL 44
Vasile Alecsandri: IARNA 45
Mihai Eminescu: SCRISOAREA III 46
Ion Luca Caragiale: DOMNUL GOE 51
George Coşbuc: PATRIA NOASTRĂ 52
Ioan Al. Brătescu–Voineşti: PRIVIGHETOAREA 54
Tudor Arghezi: ÎNTOARCERE LA BRAZDĂ 55
Alexe Mateevici: LIMBA NOASTRĂ 56
Ionel Teodoreanu: PRĂVALE BABA 60
Zaharia Stancu: DUNĂRE! DUNĂRE!... 64
Marin Preda: PREMIUL ÎNTÎI (MOROMEŢII) 65

Scanned with OKEN Scanner

Clasa a VII–a

COLINDELE 69
PROVERBELE 71
MĂNĂSTIREA ARGEŞULUI 73
DOINE POPULARE 75
Nicolae Bălcescu: ROMÂNII SUPT MIHAI–VOIEVOD VITEAZUL 78
Vasile Alexandri: DAN, CĂPITAN DE PLAI 79
Ion Creangă: AMINTIRI DIN COPILĂRIE 82
Mihai Eminescu: CĂLIN (FILE DE POVESTE) 87
George Coşbuc: PAŞA HASSAN 90
Tudor Arghezi: MAMĂ ŢARĂ 94
Mihail Sadoveanu: UN OM NĂCĂJIT 95
Mihail Sadoveanu: TAINE 97
Octavian Goga: ÎN VINEREA PATIMILOR 99
Octavian Goga: DĂSCĂLIŢA 101
Ion Agârbiceanu: FEFELEAGA 102
Nichifor Crainic: CÎNTECUL DUNĂRII 105
Lucian Blaga: LUCRĂTORUL 106
Geo Bogza: RARĂUL 107
Ana Blandiana: GRAMATICĂ 109

Clasa a VIII–a

LITERATURA POPULARĂ (Sinteză) 111
MIORIŢA 117
Calistrat Hogaş: SINGUR 120
Mihail Eminescu: MAI AM UN SINGUR DOR 123
Alexandru Vlahuţă: ŢARA. POPORUL 124
Alexandru Davila: VLAICU–VODĂ 126
George Coşbuc: VARA 128
Gala Galaction: LA VULTURI 130
Mihail Sadoveanu: NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR 136
Octavian Goga: PLUGARII 140
V. Voiculescu: IMN MUNCII 143
George Topîrceanu: RAPSODII DE TOAMNĂ 144
Zaharia Stancu: PATRIA 146
Marin Preda: O ORĂ DIN AUGUST 148
Nichita Stănescu: NOI 152
Nicolae Labiş: MAMA 155
Marin Sorescu: ASTFEL 156
Postfaţă 158

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZELE LITERARE cuprinse în culegerea de faţă au fost elaborate de doi reputaţi profesori, într-un stil accesibil şi în concordanţă cu programa analitică aprobată de Ministerul Învăţământului şi Ştiinţei. Ele reprezintă un util instrument de lucru pentru elevii claselor V—VIII (şi chiar pentru profesorii de limba şi literatura română) în vederea pregătirii lecţiilor curente şi a aprofundării materiei pentru examenul de admitere la licee sau şcoli profesionale.

Editura Saeculum

BIBLIOGRAFIA ŞCOLARĂ

Scanned with OKEN Scanner